

Det finnes ingen gangstere i Norge

Ann Kristin Gresaker



Masteroppgave i sosiologi

Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi

UNIVERSITETET I OSLO

Mars 2007

Forord

Det er med skrekkblandet fryd jeg slipper denne oppgaven løs. Den tiden det har tatt å produsere masteroppgaven har jeg vært i kontakt med mange mennesker som har bidratt på sin måte. Først og fremst vil jeg takke alle informantene, klubbledere og andre ansatte på de ungdomsklubbene jeg har vært i kontakt med. En stor takk rettes også til hovedveileder Sveinung Sandberg for kritisk og god veiledning. Takk for at du har ”pusha” meg og for at du har gitt av ditt engasjement. Takk til biveileder Willy Pedersen for konstruktive og nyttige kommentarer. Jeg vil også takke prosjektet jeg har vært del av, med Sveinung og Willy i spissen samt de andre deltakerne Mette Løvgren, Vegard Krohn Neverlien, Maria Engvik og Christine Viland. Dessuten vil jeg takke Osloforskning for økonomisk støtte som har kommet godt med. En stor takk rettes også mot Tone Eggen og Tina Garthus for korrekturlesning og gode kommentarer. Mange takker går til mamma og pappa, Jan Erik og May Britt for at dere har oppmuntret meg til å ta høyere utdanning og for en alltid tilstedeværende tro på meg. Takk til familien Dyrnes for oppløftende kommentarer underveis i prosessen. Jeg vil også takke gruppa mi på humanistisk prosjektsemester som lot meg få en uke fri for å skrive ferdig oppgaven. Og selvfølgelig: tusen takk til kjære Joakim som til og med har begynt å like rap. Takk for gode samtaler, uforbeholden oppmuntring, din toleranse, tålmodighet og ikke minst teknisk ekspertise. Jeg gleder meg til å gjengjelde dette når det er din tur.

Sammendrag

Denne oppgaven handler om åtte gutters forhold til rapmusikk. Jeg har intervjuet åtte gutter/unge menn med minoritetsbakgrunn som bor eller har bodd store deler av livet sitt på østkanten i Oslo. Informantene er i alderen mellom 17 og 24 år og alle har et spesielt forhold til rapmusikk. Syv av de åtte rapper selv på ulike nivå og med ulike ambisjoner. Problemstillingen jeg søker å svare på er todelt, og første del lyder: *Hvilke dominerende fortellinger om hiphop/rap finner vi hos gutter/unge menn med minoritetsbakgrunn fra Oslo øst som driver med rap?* I andre del av problemstillingen spør jeg videre: *Hvordan posisjonerer gutter/unge menn med minoritetsbakgrunn fra Oslo øst seg i forhold til de dominerende fortellingene?* Som teoretisk perspektiv har jeg tatt utgangspunkt i sosialkonstruktivismens fokus på hvordan språk konstituerer mening. Dessuten har jeg latt meg inspirere av cultural studies-tradisjonen og da spesielt John Fiskes (1989) teorier om populærkultur. Videre har jeg som mitt viktigste teoretiske begrep og metodiske verktøy benyttet Ivar Frønes' (2001) forståelse av fortellinger. Jeg har delt analysen min i to kapitler og i første del fokuserer jeg på hvordan informantene i intervjuene snakket om de amerikanske artistene. Det er dette som utgjør de dominerende fortellingene, og jeg baserer kapittelet hovedsakelig på de tre rapperne Kanye West, 50 Cent og Tupac Shakur (2Pac). I andre del av analysen ser jeg på hvordan informantene snakket om de norske rapartistene samt sin egen rapproduksjon i forhold til de dominerende fortellingene fra USA.

Det viser seg at de dominerende fortellingene sirkulerer spesielt rundt den svarte motkulturelle stemmen, og at rapmediet gjerne betraktes som en type talerør om samfunnets dysfunksjonalitet. Samtidig er gangsteren, som tar del i flere fortellinger, en dominerende rolle. Kanye West betegnes som annerledes fordi han ikke er gangster. Dermed får han også posisjon utifra det han ikke er. Gangsteren omtales som ekte og som kommersiell eller materiell. *Den ekte gangsteren* må kjempe for å overleve og står derfor som en motsetning til den *kommersielle gangsteren*. Den kommersielle gangsteren har alle de materielle godene den ekte gangsteren mangler. Da den kommersielle gangsteren ikke trenger å kjempe for å overleve forsvinner også det å ha noe å fortelle om i låtene sine. 2Pac iscenesetter fortellingen om den ekte gangsteren, mens 50 Cent kan plasseres i fortellingen om den kommersielle/materielle gangsteren. Selv om Kanye West ikke har måttet kjempe for å overleve og dermed ikke passer i rollen som den ekte gangster, ansees han likevel ikke som mindre ekte innenfor rapmediet. Dette er fordi han har noe å fortelle da han baserer flere av tekstene sine på de svartes levekår i det moderne amerikanske samfunn. Spørsmålet om

autentisitet blir viktig når det å være ekte på den ene siden betyr å være tro mot hvor du kommer fra (geografisk og sosioøkonomisk) og å tilpasse deg den genren du befinner deg innenfor, mens det på den andre siden er en rangering av livserfaringer hvor noen kategoriseres som *mer* autentiske enn andre. For eksempel er gangsteren ekte når han må kjempe for å overleve, men blir feil når han lever i materialistisk velstand.

Når perspektivet flyttes fra USA til Norge er ikke de dominerende fortellingene like selvfølgelige. Blant annet viser det seg at gangsteren ikke er en realistisk rolle i det norske velferdssamfunnet. Dermed må de norske rapperne finne alternative tema å rappe om fordi de verken kommer fra "gata" eller gettoen, eller har opplevd strukturell motstand som de amerikanske artistene har. Det spennende aspektet i denne studien kommer hovedsakelig til syne når perspektivet innsnevres enda mer og tar utgangspunkt i Oslo. Her omstiller informantene seg og lanserer andre typer fortellinger enn de som kom til syne da de snakket om Norge. Det viser seg at skillet mellom østkanten og vestkanten i Oslo er tett knyttet til etnisitet og sosioøkonomisk klasse, som igjen gjenspeiler forskjellene mellom såkalt østkantrap og vestkantrap. Det å bo på østkanten i Oslo er gjerne ensbetydende med at en har etnisk minoritetsbakgrunn og arbeiderklassebakgrunn. Dermed vil også østkantrap tilsvarende være mer spennende i sitt innhold og budskap da østkantfolk tilsynelatende har opplevd mer motstand enn innbyggere på vestkanten.

Innholdsfortegnelse

1. Innledning og problemstillinger 1

Hvorfor skrive om rapmusikk? 2

Hvorfor intervju gutter med minoritetsbakgrunn? 4

Mine problemstillinger 6

Avgrensning av oppgaven 7

Oppgavens disposisjon 7

2. Raphistorikk og genrebetegnelse 10

Rapmusikkens mange genre 10

Fest i parkene og gatene 11

Afrika Bambaataa: rap som et sosialt prosjekt 12

Public Enemy og politisk rap 14

Gangstarap: fra å rappe om fortellingene til å leve fortellingene 16

Oppsummering 20

3. Teoretiske perspektiv og analyseverktøy 21

Mening gjennom språket 21

Cultural studies: kultur som meningsproduksjon 22

John Fiske: en tekst – flere meninger 23

Narrativ og fortellinger 24

Fra narrativ teori til ”fortellingsteori” 26

Dominerende- og nøkkelfortellinger 27

Fortellingenes aktører: roller 28

Tekstenes mangetydighet 30

Oppsummering 30

4. Metodiske erfaringer 32

Hvordan komme i kontakt med gutter som rapper? 32

Hvem er informantene? 33

Planlegging og gjennomføring av intervjuene 34

Intervjuet: et møte mellom kategorier 36

Forhandlingen om fortellinger i intervjusituasjonen 37

Datamaterialet 39

Hvordan gjøre flere (og motstridende) fortellinger til en lesbar helhet? 40

Etiske refleksjoner 41

Oppsummering 42

5. ”Gangsta gangsta” 44

”Keeping it real” 45

Fortellingen om Kanye West 50

Fortellingen om 50 Cent 55

Fortellingen om Tupac Shakur (2Pac) 59

Hva kan så sies om fortellingene? 63

6. Bare hvis Toska skal begynne å rappe 68

”Jeg føler ikke norsk rap” 70

Tullelåter 73

Seriøs rap må ha et budskap 74

”Bare hvis Toska skal begynne å rappe” 77

Cast: iscenesettelse av den norske gangsteren? 80

Å velge seg østkant 83

”Vi fra Østen” 84

”Du må være ekte” 87

”Det er vi som snakker fakta” 89

”Hvis du har et kjedelig liv bør du droppe hiphop” 91

Å skape seg en stemme gjennom rapmusikk: Rauf 94

Hva kan så sies om disse fortellingene? 97

Kan vi snakke om lokale fortellinger? 99

7. Avslutning 101

Hva har denne oppgaven handlet om? 101

Veien videre innenfor forskning om rap 104

Litteraturhenvisninger: 106

1. Innledning og problemstillinger

Rap er at det handler om ditt liv.

Eller; det kan jo være om damer og da -

om kjærlighetssanger også. Det kan jo være alt mulig.

Men alt skal liksom handle om ditt liv.

(Rauf)

”Ikke lat som du er noe du ikke er. Hiphop kommer fra hjertet”, sa Yosef i den norske rapgruppa Madcon i forbindelse med et raparrangement sommeren 2006. At hiphop kommer fra hjertet betyr at hiphop er noe personlig. Det betyr også at hiphop er mangeartet og dermed kan tilby ulike fortellinger med variert karakter. Jeg har gjennom åtte gutter fått tak i noen av rapmusikkens mange fortellinger. Selv hadde jeg noen fortellinger om rap da jeg begynte dette masterprosjektet i januar 2006. Men jeg må innrømme at jeg i begynnelsen ikke var bevandret i rapperrenget. Da prosjektet var ferskt og forholdsvis åpent, fremsto rap som en masse jeg ante at rommet en mengde meninger og uttrykk. En dag i begynnelsen av dette prosjektet dukket det opp en graffititegning av rapperen Jay-Z på bygningen jeg bodde i. Jay-Z vinket meg farvel da jeg skulle opp til Blindern og møtte meg hver gang jeg kom hjem. Graffititegningen av Jay-Z er ikke det eneste hiphoputtrykket som har fulgt meg i denne tiden. I perioden jeg har lest, intervjuet, skrevet og hørt på rap har det virket som om denne musikkgenren har vært overalt. Av alle disse uttrykkene har noen fortellinger festet seg i denne oppgaven. I dag er graffititegningen av Jay-Z tagget over og mitt masterprosjekt er ferdig.

Hvorfor skrive om rapmusikk?

Det er flere grunner til at jeg har valgt å skrive om rap i masteroppgaven min. Personlig har jeg alltid vært interessert i musikk, og har dermed også betraktet musikk som et meningsgivende og mangeartet kulturuttrykk. Den vitenskapelige interessen for rapmusikk dukket opp da jeg skrev en fordypningsoppgave på bachelor som omhandlet tre norske rapgrupper. Det som slo meg da var at rap og hiphop er svært innholdsrikt samtidig som det også kan opptre som strengt normstyrt. Rapmusikken som genre og dens artister er formidlere av et mangfold av fortellinger, men likevel virker det til å være et "regelverk" for hvem som kan fortelle hvilken fortelling der hvem du er som person og hvor du kommer fra er avgjørende faktorer. En informant sa dette på en god måte da han uttalte: *det er regler som ikke eksisterer samtidig som de eksisterer [...]*. Det var dette spenningspunktet som pirret min sosiologiske interesse.

Et annet utgangspunkt for studien er at jeg har vært del av et prosjekt som er blitt ledet av professor Willy Pedersen og med stipendiat Sveinung Sandberg som en sentral medarbeider. Sandberg og Pedersen var interessert i en studie som kunne ta utgangspunkt i hiphopkulturen fordi de hadde funnet at særskilt rapmusikk opptrådte som en fellesnevner blant informanter de intervjuet til boken *Gatekapital* (2006). Prosjektet deres har hatt flere navn, men tematisk har det vært en videreføring av Plataprosjektet som er gjenfortalt i rapporten *'Rett fra pikerommet, med ransel på ryggen?'* Om ungdom som oppholdt seg rundt Plata (Sandberg & Pedersen 2005). *Gatekapital* er en bok om noen av de unge mennene med minoritetsbakgrunn som selger hasj ved Akerselva i Oslo. Boken tar også opp rapmusikk som tema da forfatterne fant at flere av informantene forstår sin egen situasjon gjennom raputtrykk.

Generelt har rapmusikk og hiphopkultur vært gjenstand for analyse i flere akademiske studier (se blant annet Rose 1992; Forman & Neal 2004¹; Keyes 2004 og Perry 2005). Brorparten av disse studiene er basert på amerikanske forhold hvor raphistorikk, artister og genre er situert i USAs historiske, kulturelle og sosiale kontekst. Dette er ikke overraskende med tanke på hiphopkulturens utgangspunkt i New York på 1970-tallet. Dette utgangspunktet danner også en dominerende oppfatning om at rapmusikk og hiphopkultur i

sitt hele er noe spesifikt amerikansk. Mine informanter har også denne oppfatningen. Således har også USAs historiske, kulturelle og sosiale kontekst vært med på å forme de dominerende fortellingene om rap som jeg i denne oppgaven skal ta tak i. Men samtidig er det også en dominerende holdning blant teoretikere å betrakte rap som et globalt uttrykk som redefineres og forhandles om i lokale kontekster og av ulike grupper (se blant annet Krims 2000; Sernhede 2002 og Bennett 2004). Hvordan disse lokale uttrykkene uttrykkes og om de kan betraktes som lokalspesifikke, er gjerne diskusjonen som taes opp i flere studier om rap utenfor USA. I sin studie om lokale rapfans og utøvere i den tyske byen Frankfurt og den britiske byen Newcastle, finner for eksempel Andy Bennett (2004: 190-191) i den lokale scenen i Newcastle spesielt to ulike måter å posisjonere seg på i forhold til hiphopkulturen. Den ene posisjonen inntas av informanter som forstår hiphop utifra afroamerikanske termer og betrakter egen arbeiderklassebakgrunn som en parallell til slike erfaringer. Disse guttenes arbeiderklassebakgrunn gir dem således en slags nøkkel til å forstå hiphop. Som en motsetning til dette forsøker den andre gruppa Bennett henviser til heller å reartikulere hiphopens innhold. Dette gjøres ved å rappe om tema som er mer nærliggende til deres egne hverdagserfaringer. Denne inndelingen kan forstås som to ulike måter å redefinere rap til å bli lokale varianter.

I norsk kontekst er rap fortsatt et lite utforsket tema. Det kan riktignok se ut som at studier med en samfunnsvitenskapelig vinkling har åpnet øynene for rapmusikk som akademisk felt. Foruten Sandberg og Pedersen (2006) har også sosialantropologene Viggo Vestel (2004)² og Geir Moshuus (2004)³ skildret raptemaet. Guren Hole (2002)⁴ har skrevet en hovedfagsoppgave i sosiologi om norsk raps identitet. Kriminologen Cecilie Høigård (2002) har med boken *Gategallerier* gjort en omfangsrik studie av graffiti, som sammen med rap er ett av de fire elementene ved hiphopkulturen.

Studier og interesse for hiphopkultur og rap virker også til å øke: i 2007 kommer det ut en nordisk antologi på hiphopkultur. I denne boka bidrar blant andre den norske

¹ Denne boken er en samling artikler om hiphopkulturen som er skrevet av ulike skribenter og teoretikere. Artiklene tar utgangspunkt i kulturens historie; autenticitetsdebatten; hiphop i forhold til rom og sted; kjønn; politikk & motstand; estetikk og hiphop som kulturindustri, og favner derfor bredt om de ulike diskusjonene.

² NOVA-rapport av Vestels dr.avhandling; *A Community of Difference – hybridization, popular culture and the making of social relations among multictural youngsters in "Rudenga" East side Oslo.*

³ Kapittel basert på feltarbeidet til Moshuus' dr.avhandling; *Young immigrants of heroin: an ethnography of Oslo's street worlds* (2005).

⁴ *Verbale skittkastere eller poetiske avantgardister? Fortellinger om norsk raps identitet.*

musikkantropologen Jan Sverre Knudsen. Som del av det tverrfaglige prosjektet Kulturell kompleksitet i det nye Norge (Culcom) har Knudsen fulgt en rapgruppe med tilhold i Oslo øst, der han har sett på hvordan gruppas musikkproduksjon foregår.

Hvorfor intervju gutter med minoritetsbakgrunn?

Jeg har intervjuet åtte gutter/unge menn med minoritetsbakgrunn. Flesteparten av disse har bodd hele sitt liv i Norge mens et par av dem kom til Norge da de var 10-12 år gamle. Alle informantene har et spesielt forhold til rapmusikk, enten de rapper selv eller er ivrige lyttere til rap.

Rapmusikkens dominerende fortellinger er, som nevnt, amerikanske og således integrert inn i USAs historiske, kulturelle og sosiale kontekst. Ved hiphopkulturens inntreden i New Yorks gater på 1970-tallet var det en del av kulturens ønske å sette fokus på de svartes levekår.⁵ I dag har hiphop og rap utøvere og publikum over hele verden med alle slags hudfarger og bakgrunner (etnisiteter). Hvorvidt rap er noe typisk svart, noe typisk fra de med lav sosioøkonomisk kapital eller noe typisk maskulint opptrer som selvfølgelige diskusjoner i de amerikanske studiene. Artikler som for eksempel "Hip-hop Realness and the White Performer" av Mickey Hess (2005) sier oss noe om hvor nært knyttet etnisitet er til rapmusikk, og hiphopkultur i sitt hele. Disse diskusjonene er også knyttet til spørsmålet om autentisitet. Da Øyvind Holen kom ut med boken *Hiphop-hoder. Fra Beat street til bygde rap* i 2004, en bok som tar for seg den norske raphistorikken, var det ikke like selvfølgelig at - spesielt kategorier som etnisitet og klasse – skulle integreres som en del av det norske historiske raplandskapet. Riktignok gikk ikke dette upåaktet hen; etter *Hiphop-hoders* lansering oppsto det en debatt i media hvor blant annet musikkritikeren Ole-Martin Ihle og høyskolelektor i journalistikk, Nazneen Khan-Østrem deltok.⁶ Debatten tok utgangspunkt i en kritikk av Holes bok som ble ansett for å være en overfladisk beskrivelse av den norske rapmusikken. Khan-Østrems argumentasjon mot Holes skildringer i *Hiphop-hoder* kan

⁵ Dette som et ledd i Afrika Bambaataas organisasjon *Zulu Nation*, se kapittelet *Raphistorikk og genrebetegnelse*.

⁶ Se for eksempel Klassekampen:

http://www.klassekampen.no/kk/index.php/news/home/artical_categories/kultur_medier/2004/november/ikke_ekte_vare, lesedato 14.12.2006.

plasseres i en generell skepsis hun har mot norsk rap. Khan-Østrem sa til Klassekampen 10. november 2004:

Jeg har alltid hatt et humoristisk forhold til norske hip hop-ere. De vil liksom være «losers» og slik oppfylle autenticitetskravene i den opprinnelige hip hop-en. Jeg husker at gutta i Warlocks på 90-tallet snakket om at de var fra «the valley of terror», les: Groruddalen, og jeg holdt på å le meg ihjel (Klassekampen 10.11. 2004).⁷

Khan-Østrem sa videre at de eneste som kan oppfattes som ”ekte” i hiphop-forstand er rapgruppa Equicez, noe hun begrunnet med at medlemmene i gruppa har innvandrerbakgrunn. At en rapgruppe med minoritetsetnisk bakgrunn oppfattes som mer ekte enn noe annet, er et ledd i en alltid pågående autenticitetsdebatt innenfor rapmiljøet. Slik Khan-Østrem her refererer til rapmusikk benytter hun de amerikanske artistene som mal på det å være ekte, noe som dermed leder til at andre utelukkes som ekte rappere. Samtidig peker Khan-Østrems kommentar på hvorfor en slik kobling av gutter med minoritetsbakgrunn og deres forhold til rapmusikk er et interessant utgangspunkt for en masteroppgave. For min del blir det sentralt å se på hvordan informantene forholder seg til det amerikanske raplandskapet, og om de eventuelt knytter sin egen minoritetsbakgrunn til de dominerende fortellingene om de amerikanske rapperne.

Denne koblingen mellom personer med minoritetsbakgrunn (hvor informantene hovedsaklig har vært gutter/unge menn) er riktignok ikke unik, men har også blitt skildret i blant annet de tidligere nevnte Viggo Vestels (2004), Geir Moshuus’ (2004), Sandberg og Pedersens (2006) samt Ove Sernhedes (2002) studier. Viggo Vestel (2004: 316) skriver blant annet om en informant med bakgrunn fra Afrika som kunne identifisere seg med rap fordi de fleste rapperne er svarte, slik som han selv. Videre gjenkjennende trekk blant informanter med minoritetsbakgrunn og rapmusikk beskrives også i Moshuus (2004). Moshuus tar spesielt utgangspunkt i en informant ved navn Aki og hans bruk av rapperen Tupac Shakur og konflikten mellom West Side og East Side⁸ som en måte å forstå seg selv på. Gjennom

⁷http://www.klassekampen.no/kk/index.php/news/home/artical_categories/kultur_medier/2004/november/ikke_ekte_vare, lesedato: 14.12.2006

⁸ En konflikt mellom rap basert i Los Angeles og rap basert i New York som særskilt manifesterte seg gjennom Tupac Shakur, som representant for West Coast, og Notorious B.I.G., representant for East Coast (se Moshuus 2004).

Tupac og rapgruppa Niggaz With Attitude fikk Moshuus innsikt i Akis erfaringer fra deltakelse i ett av Oslo gjengmiljø. Ove Sernhedes bok *Alination is my nation. Hiphop och unga mäns utenförskap i Det Nya Sverige* (2002) tar for seg en gruppe ungdom med minoritetsetnisk bakgrunn som bor i en forstad til Göteborg. Denne ungdommen finner styrke i rapmusikkens uttrykk og klarer gjennom egen rapproduksjon å gjøre et slags mottrekk til et ellers marginaliserende samfunn.

Mine problemstillinger

Da jeg begynte på denne oppgaven ønsket jeg en åpen tilnærming til rap. Det jeg har vært interessert i er hvilke referanserammer informantene mine har innenfor rapmusikk; hvem de karakteriserer som deres favorittartister; hvilke som ikke er det og betegnende historier rundt disse ulike artistene. Samtidig har jeg vært opptatt av hva informantene selv rapper om i sine låter. Jeg har operert med en todelt problemstilling. Den første spørsmålsstillingen lyder som følger:

Hvilke dominerende fortellinger om hiphop/rap finner vi hos gutter/unge menn med minoritetsbakgrunn fra Oslo øst som driver med rap?

Jeg ser altså på hvilke fortellinger rundt rap som artikuleres av informantene og hvordan disse brukes som referanserammer. Denne problemstillingen svarer jeg på i første analysedel under tittelen *Gangsta gangsta. Dominerende fortellinger om rap*. Jeg har valgt å basere dette kapittelet på USA og spesielt de tre rappere Kanye West, 50 Cent og Tupac Shakur. Kapittelet bygges primært på intervjuene med informantene, men sees også i sammenheng med kapittel 2, *Raphistorikk og genrebetegnelse*, hvor jeg presenterer enkelte rapartister og genre. Dette er for å følge ledetrådene og for å gjøre de fortellingene jeg skisserer opp til forståelige forløp. Samtidig er det viktig å understreke at det ikke har vært min hensikt å skulle avdekke alle fortellinger om rap. Jeg tar utgangspunkt i de guttene jeg har intervjuet, og støtter opp med aktuell litteratur om rap. I den andre spørsmålsstillingen er jeg interessert i:

Hvordan posisjonerer gutter/unge menn med minoritetsbakgrunn fra Oslo øst seg i forhold til de dominerende fortellingene om hiphop/rap?

Når jeg stiller spørsmål om hvordan mine informanter posisjonerer seg i forhold til de dominerende fortellingene forandrer jeg scenen fra USA til Norge og etter hvert Oslo. Denne problemstillingen belyses i andre analysedel som jeg har kalt *Bare hvis Toska skal begynne å rappe*. I dette kapittelet tar jeg også med informantenes egen rapproduksjon i analysen. I kjølevannet av det jeg skriver om rap som både en global og lokal form har jeg også vært spesielt interessert i om informantenes fortellinger om rap kan betraktes som en forlengelse av de dominerende amerikanske fortellingene om rap, eller om informantene har forhandlet frem lokale fortellinger. For å kunne betegne noe som lokale fortellinger har jeg tatt utgangspunkt i om og hvordan sosiale vilkår kan sies å være determinerende for fortellingene informantene mine forholder seg til i det norske raplandskapet (jf. også Krims 2000 og Bennett 2004).

Avgrensning av oppgaven

Ved å velge gutter i fasen fra ungdom til ung voksen som har minoritetsbakgrunn har jeg allerede ved utvalgsbeskrivelsen begrenset problemstillingen. Samtidig er hiphopkultur og rap som sagt spesielt forankret i kategoriene kjønn, etnisitet og klasse. Jeg har valgt å fokusere på etnisitet og klasse.

Som et ledd i lokale versjoner av rap tar for eksempel Krims (2000) og Bennett (2004)⁹ også med i betraktning hvilket språk låtene rappes på. Jeg har valgt å ikke gå nærmere inn på dette, men nevner hvordan språk og iscenesettelse av artisten er knyttet til hverandre i kapittelet *Bare hvis Toska skal begynne å rappe*.¹⁰

Oppgavens disposisjon

Selve oppgaven begynner med en introduksjon til rapmusikkens historie der jeg også kommer inn på en genrebetegnelse som vil være viktig for analysen. I det påfølgende kapittelet klargjør jeg mine teoretiske perspektiver som hovedsakelig består av sosialkonstruktivismen samt cultural studies. Jeg introduserer også mitt viktigste analytiske

⁹ Som også riktignok mener det har vært for lite fokus på hvilken kulturell betydning språket har (Bennett 2004: 182).

grep som er fortellingsbegrepet. Kapittelet om teoretiske perspektiver etterfølges av en redegjørelse for mine metodiske valg. Her går jeg inn på hvordan jeg kom i kontakt med mine informanter, hvilke refleksjoner jeg har gjort meg rundt intervjuet, samt en redegjørelse for analysearbeidet og datamaterialet. Jeg avslutter kapittelet med de etiske vurderingene jeg har foretatt. Neste del av oppgaven består av analysen som er delt i to kapitler. Første del av analysen beveger seg i det amerikanske raplandskapet hvor jeg først diskuterer hvordan begrepet autentisitet kan forstås og hvordan det gjør seg gjeldende i mitt datamateriale. Så tar jeg spesielt utgangspunkt i informantens referansepunkter i forhold til rapperne Kanye West, 50 Cent og Tupac Shakur. I neste del av analysen går jeg nærmere inn på Norge, norske rappere og informantenes egen rapproduksjon. Her ser jeg på hvordan informantene aktivt forholder seg til de ulike fortellingene som ble lansert i kapittel 5. Hoveddelen av analysen min er i dette kapittelet. I oppgavens siste del oppsummerer jeg kort funnene. Helt til sist går jeg inn på andre mulige og interessante innfallsvinkler til videre studier om rapmusikk.

¹⁰ Selv om jeg kunne ha gjort det. Jeg fant nemlig flere eksempler på dette i forhold til mine egne informanter, men valgte å ikke ta med dette aspektet pga plasshensyn.

2. Raphistorikk og genrebetegnelse

“To listen to hip hop¹¹ is to enter a world of complexity and contradiction” (Perry 2005: 1).

Den kulturelle bevegelsen hiphop utgjøres av de fire elementene rap, graffiti, DJ-ing og breakdans. Det er en utbredt enighet om at hiphopkulturen først oppsto blant afroamerikanere, afrokariibiare og latinamerikanere på begynnelsen av 1970-tallet i New Yorks bydel Bronx, og kulturen plasseres således i en svart urban gatekontekst (Rose 1994; Keyes 2004 og Perry 2005). I boken *Rap music and Street Consciousness* (2004) definerer Cheryl L. Keyes rapmusikk som “a musical form that makes use of rhyme, rhythmic speech and street vernacular, which is recited or loosely chanted over a musical soundtrack” (2004: 1). Stedslokaliseringen til hiphop og rap plasseres altså i New York, men rapmusikken bærer med seg flere inspirasjonskilder¹², blant annet sies den å blande musikalske trekk fra Vest-Afrika og Karibia samt at Jamaicas form for *toasting*¹³ har bidratt til rapens unike lydbilde (Keyes 2004: 17).

Rapmusikkens mange genre

Selv om musikalske trekk som *flow*, *beat* og *rhythm* er fellesnevnerne for rap, er det også skiller mellom ulike genre innenfor rap. Musikkteoretikeren Adam Krims (2000: 81) skriver i boken *Rap music and the Poetics of Identity* at det er nødvendig med genrebetegnelser hvis en skal kunne forstå rapmusikkens mangfoldige representasjoner. Distinksjonene mellom genrene kan beskrives av den musikalske stilen som danner lydbildet, rapperens flow og låtens tematisering i form av tekstinnhold (Krims 2000: 55). De ulike genrene kan fungere på samme måte som når vi karakteriserer en film eller en bok. En genrebetegnelse kan gi

¹¹ I de ulike teoretiske bidragene benyttes både hiphop-musikk og rap om musikkarten. Når jeg ikke trekker fra disse bruker jeg hiphop om kulturen og rap om musikken. Riktignok skriver George (2001) at det er forskjell på hiphopmusikk og rapmusikk (se også Krims 2000). Jeg trekker ikke dette skillet.

¹² Rapmusikkens musikalske opprinnelse er et tema som har vært gjenstand for mye diskusjon (se for eksempel Perry, 2005: kap. 1). Jeg kommer ikke til å ta denne diskusjonen i nærmere ettersyn.

¹³ *Toast* er historier på rim og ofte fortalt av menn (Toop 2000: 29).

lytteren en forventning av låtens tekstinnhold og rapperens iscenesettelse av én spesifikk rolle.¹⁴ Det finnes svært mange ulike genreinndelinger innenfor rapgenren. Jeg har valgt å beskrive de som er mest hensiktsmessig for analysen min. Jeg begynner det historiske landskapet med å gjøre rede for rapmusikkens første år som jeg setter i sammenheng med fester og genren *partyrap*. Videre tar jeg for meg Afrika Bambaataas medvirkning til rapmusikken. I forbindelse med dette tar jeg for meg *consciousrap* og eksemplifiserer denne med Grandmaster Flash and the Furious Fives låt *The Message*. Videre ser jeg på *politisk rap* gjennom gruppa Public Enemy og rapperen Ice Cube. Ice Cube leder oss videre til genren *gangstarap*. Til slutt ser jeg på hvordan politisk rap og gangstarap til tross for klare ulikheter, også har fellestrekk.

Fest i parkene og gatene

Hiphopkulturens tre fedre kalles de; Afrika Bambaataa, Kool DJ Herc og Grandmaster Flash (George 2004: 45). Disse tre opptrådte i hvert sitt område av Bronx hvor festene – *blockparties* - enten foregikk i parker eller gater fordi få hadde adgang til de store klubbene (Toop 2000: 60 og Keyes 2004: 50). Opprinnelig var det DJ-ene som mikset musikken, men rapperne kom på banen etter hvert fordi lystige tilrop skulle få publikum i et festhumør.¹⁵ Tilropene ble til sangstilen som siden ble kjent som rapping. Innen 1979 var dette konseptet med både en rapper (MC) og en DJ vanlig (Keyes 2004: 62-64).

Sugar Hill Gang har fått æren av å være den første gruppen som gjorde suksess med innspilt materiale, og låten *Rappers Delight* betraktes gjerne som den offisielle begynnelsen på rapmusikkens moderne historie (Dyson 2004: 61). Låtens lydbilde minner riktignok om diskomusikk, mye på grunn av at Sugar Hill Gang rapper over Chics låt *The Good Times* (Dyson 2004: 61; Keyes 2004: 69 og Samules 2004: 148).

Krims (2000: 55) skriver at genren *partyrap* var det som først ble kjent som rapmusikk. *Partyrap* er musikk som hovedsaklig har funksjon som dansemusikk. Temaene som taes opp i *partyrapens* låter kan være svært ulike, men hovedsakelig preges genren av positive temaer, hvor feiring, fest, fornøyelse og humor står i høysetet. Samtidig er romantiske og seksuelt ladde tema også vanlig (Krim 2000: 57). *Partyrapens* tilgjengelige

¹⁴ Krims (2000: 87) skriver også at rapartister gjerne leker seg med flere genre på ett album.

¹⁵ Den første til å rappe sies å være DJ Hollywood (George 2001: 43).

form og tekstinhold har gjort genren til en av rapens mest kommersielle versjoner fordi publikum utenfor den vante rapskaren også kan like partyrap. Derfor kan partyrap sies å være autentisk fordi den var først ute, samtidig som genren betraktes for å være kommersiell (Krim 2000: 55-56).

Rapmusikken ble i sine gryende år altså ansett for å være et konsept som skulle glede. Afrika Bambaataa hadde også en mer samfunnsforankret idé om hvordan hiphopkultur og rapmusikk kunne taes i bruk.

Afrika Bambaataa: rap som et sosialt prosjekt

New York hadde problemer med en utbredt gjengkultur og i 1973 var det registrert 315 gjenger totalt i byen (George 2001: 11). Utviklingen av gjenger settes blant annet i sammenheng med husproblemer som følge av byggingen av *the Cross Bronx Expressway* på 1950-tallet, lokalisert i bydelen Bronx. De som hadde mulighet, det vil si halvparten av de hvite familiene, flyttet fra nabolaget og ble erstattet med den fattige andelen av befolkningen: familier av afroamerikanere, afrokaribiere og latinamerikanere. Disse bodde i, etter hvert, overfylte og svært nedslitte hus (Chang 2005: 10-13). De unge hvite som fortsatt bodde i området utfordret de nyinnflyttede, noe som resulterte i at de svarte ungdommene dannet gjenger både for å kunne forsvare seg selv, men også for more seg (Chang 2005: 12).

Afrika Bambaataa, som selv er et tidligere gjengmedlem fra sørøstlige Bronx, så et forebyggingspotensiale ved å koble den nystartede hiphopkulturen sammen med en bevegelse han kalte *Zulu Nation*. Inspirasjon til bevegelsen fikk Bambaataa etter å ha sett filmen *Zulu* (1964) av Cy Endfield (George 2004: 49-50 og Keyes 2004: 48). Selv sier Bambaataa i et intervju: "At the time when you were seeing Black people on TV, you would see us in degrading roles. So to see this movie with Black people fighting for their land was a big inspiration for me" (George 2004: 49-50). Koblingen mellom hiphopkultur og *Zulu Nation* var en idé om å erstatte den voldelige gjengkulturen med et kunstnerisk alternativ (Keyes 2004: 47). Bambaataa benyttet hiphopkulturen som et verktøy til å kanalisere sinne slik at fysiske slagsmål ble erstattet med såkalte rapbattles hvor to personer forsøkte å "slå" hverandre ut ved bruk av muntlige rim heller enn fysisk vold (Keyes 2004: 48). *Zulu Nations* ideologi var basert på Bambaataas tilknytning til religiøse og politiske organisasjoner som *the Nation of Islam*, derav også borgerrettighetsforkjemperen Malcolm X (Keyes 2004: 47-

49). Derfor ble og er Zulu Nation spesielt assosiert med islam og svart nasjonalisme (*black nationalism*).

Genren consciousrap kan settes i sammenheng med Bambaataas prosjekt, og genren belyser blant annet sosiale problemer i samfunnet. Consciousrap trekker også på den politiske rapen som blir beskrevet nedenfor. En låt som av flere teoretikere settes i sammenheng med slik tematikk (se for eksempel Keyes 2004 og Dyson 2004) er *The Message* av rapgruppa Grandmaster Flash and the Furious Fives som ble lansert i 1982. Denne låten, og flere andre låter, hadde til hensikt å protestere mot en stadig økende negativ holdning rettet mot svarte som manifesterte seg eksplisitt i mediene og implisitt i den republikanske politikken (Keyes 2004: 4). *The Message* spilte en vesentlig rolle i en tradisjon som reiste seg innenfor rap hvor låtene hadde som funksjon å beskrive og undersøke sosiale, økonomiske og politiske aspekter som blant annet ledet til rusavhengighet og politivold (Dyson 2004: 61). *The Message* beskriver et hardt miljø hvor skikkelsene av *thugs*, *pimps* og *pushers* sidestilles med å tjene etterlengtede penger.

[...] *You'll grow up in the gettho living second rate.*
And your eyes will sing a song of deep hate.
The places you play and where you stay,
looks like one great big alleyway.
You'll admire all the number book takers.
Thugs, pimps, and pushers and the big money makers.
Drivin' big cars, spendin' twenties and teten,
and you want to grow up to be just like them [...]
Don't push me 'cuz I'm close to the edge [...]
I'm trying not to lose my head
It's like a jungle sometimes
It makes me wonder how I keep from goin' under.

Legg merke til at deler av låten er skrevet i 2. person: *You'll grow up*. Slik sitter vi med inntrykket av at rapperen, fortelleren, beskriver sosiale forhold som foregår utenfor ham selv. Rapperens observerende blikk utelukker dermed personlig deltagelse. Låter hvor rapperen beskriver forhold utenfor seg selv skiller seg fra genren gangstarap som vi skal bli

kjent med senere i dette kapittelet.¹⁶ *The Message* beskriver samfunnet eller her: gatene i New Yorks bydeler som en jungel; *you'll grow up in the jungle, living second rate. And your eyes will sing a song of deep hate. The Message* poengterer hvordan et samfunn som marginaliserer visse grupper (svarte) resulterer i at noen fristes til å gå over til ulovlige virksomheter, for å kunne bli *thugs, pimps, and pushers, and the big money makers*. Å "falle over kanten" står således for å gå over til den ulovlige siden av loven: der er det penger å tjene - penger denne gruppen ellers aldri ville vært i nærheten av.

Med Afrika Bambaataas og Zulu Nations fokus på å kanalisere sinne fra fysisk vold til verbale, kunstneriske uttrykk ser vi altså begynnelsen på en artikulert motstand. Dette gjelder også for låten *The Message* hvor Grandmaster Flash and the Furious Fives benytter rapmediet som sosial dokumentasjon av et samfunn som ikke fungerer. Her kan rap betraktes som et talerør og hiphopkulturen kan med sine fire elementer settes i forbindelse med en bevisstgjøring om maktprosesser i samfunnet. Bambaataas tilknytning til hiphopkulturen viser dermed hvordan rapmusikk (blant de andre elementene) opptrer som en type sosialt prosjekt med fokus på konkrete tiltak for å gjøre samfunnet bedre for en marginalisert gruppe. Denne ideen om motstand og krav om forandring forplanter seg videre i den politiske grenen av rapmusikk.

Public Enemy og politisk rap

Flere rappere henter inspirasjon fra blant annet svart nasjonalisme, The Nation of Islam og bevegelsen Black Panther mot slutten av 1980-tallet. Rapperne viser til den økonomiske og politiske posisjonen svarte har i USA og låtene deres skildrer svarte ungdommers avmakt, våkenhet samt etnisk stolthet (Keyes 2004: 157-158). Rapgruppa Public Enemy står sterkt i denne tradisjonen ved å kombinere svart nasjonalisme sammen med et sterkt politisert tekstinnhold (Keyes 2004: 86-87). Public Enemys medlemmer har bakgrunn fra middelklassehjem i forstaden Long Island, og lokaliserte ikke sine låter med utgangspunkt i den indre byens gater (Samules 2004: 149). Rapmusikken deres fungerte heller som en ideologisk kamp mot de hvite maktstrukturene i det amerikanske samfunnet. Public Enemy satte ord på følelsen av at svarte fortsatt ikke tilhører det hvite USA (Samules 2004: 149).

¹⁶ Fra nettsiden allmusic.com, essay om gangstarap:
<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=19:T2163>, lesedato: 20.03. 2006

Slik føres også Afrika Bambaataas fokus videre. Samtidig kan det virke hensiktsmessig å betrakte linjen fra Bambaataa til Public Enemy som en utvikling i rapens funksjon fra å være et slags sosialt prosjekt til å bli et spesifikt politisk prosjekt. Den politiske agendaen tydeliggjøres blant annet i Public Enemys låt *White Heaven/Black Hell*¹⁷:

This is for the ones that do it

This is for the ones that tell

This is for the ones that's scared

White mans heaven is a black mans hell

Tidligere, som i *The Message*, har vi ant at den svarte motkulturelle (og marginaliserte) stemmen snakker mot noen i form av ”samfunnet”. I denne låten personifiseres fienden som den hvite mannen. Public Enemy benytter her rap som et talerør ved å presisere at de som tidligere ikke har blitt tillagt noen stemme i samfunnet kan - og bør - tale; *this is for the ones that tell*.

Ideen om den svarte revolusjonære kommer fra Adam Krims (2000: kap. 3) i hans beskrivelse av Ice Cube og låten *The Nigga You Love to Hate*.¹⁸ I denne låten demonstrerer Ice Cubes sin motstand til den dominerende hvite kulturen. Samtidig ytrer Ice Cube gjennom den svarte revolusjonære posisjonen også en kritikk mot andre svarte som bygger opp under en slik dominans (Krim 2000: 102). Kategorien *nigga* er noe annet enn svart fordi førstnevnte henviser til en kategori innbakt i ”[...] white supremacy, poverty, and social marginalization” (Perry 2005: 142). Således vises det til at kampen som føres ikke bare er for å etablere de svartes rettigheter – slaget handler også om klaseskillene. Dette er spesielt tydelig i genren gangstarap (Kelley 1996: 137). Her ser vi at kategorier som klasse og etnisitet kan være vanskelige å skille fra hverandre da den ene også kan betraktes som forankret i den andres tilstedeværelse. Saker som vedrører etnisitet og klasse betegnes gjerne som rapmusikkens og hiphopkulturens mest fremtredende saker. The *nigga* vedvarer også som en markant kategori i rap, spesielt i gangstarapperne NWAs låter.

¹⁷ På albumet *Muse Sick In Hour Mess Age* (1994).

¹⁸ *The Nigga You Love to Hate* er på albumet *AmeriKKKas Most Wanted* (1990).

Gangstarap: fra å rappe om fortellingene til å leve fortellingene¹⁹

Rapens tidlige år var stedsbundet til New York. På slutten av 1980-tallet var det Los Angeles som fikk oppmerksomhet med genren gangstarap, en genre som regnes for å være en undergenre av *West Coast rap* (Keyes 2004: 90). Overgangen fra New York til Los Angeles og gangstarap betyr en overgang fra de tidligere fortellingene med fokus på kritikkverdige sosiale og politiske forhold der fortelleren er i 2. eller 3. person, til fortellingene som introduserer gangsterrollen og beskrivelser av gettolivet rappes i jeg-form.²⁰ Tekstene til *West Coast rap* beskriver de fryktesløse og farlige sidene ved narkotikasalg, ”gangbanging”, skuddveksling og undertrykking fra politiet (Keyes 2004: 90). Krims (2000) plasserer gangstarap under en større genrebolk som han kaller *realityrap*, og slik insisterer gangstarap på at låttekstene baseres på virkeligheten slik den opptrer for rapperne innenfor genren.

Det er artistene Scholly og Ice T som regnes for å være de første som kom ut med låter innenfor gangstarapgenren (Holen 2004: 272 og Keyes 2004: 91).²¹ Rapperen Ice T vokste opp i New Jersey, men flyttet i sine yngre år til Los Angeles (Kelley 1996: 119 og Keyes 2004: 91). Influert av sin deltakelse i byens gjengmiljø ble låten *O.G. Original Gangster*²² til. I denne låten beskriver Ice T sin overgang fra å skrive tekster om fester til å skrive om det kriminaliserte gatelivet han selv er del av. Bare hør på dette:

*When I wrote about parties
Someone always died
When I tried to write happy
Yo I knew I lied, I lived a life of crime
Why play ya blind?
A simple look*

¹⁹ Perry (2005: 92) skriver om distinksjonen mellom ”a being and a telling narrative”. Men hvor hun skriver at begge disse versjonene også finnes innenfor gangstergenren, fokuserer jeg her på det skillet som beskrives på nettsiden [www.allmusic.com](http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=19:T2163) hvor distinksjonen er mellom tidligere genre og gangstarapgenren i sin helhet (se essay om gangstarap: <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=19:T2163>, lesedato 20.03.2006).

²⁰ Fra essay om gangstarap: [www.allmusic.com: http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=19:T2163](http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=19:T2163), lesedato 20.03.2006

²¹ Kelley (1996: 119) skriver at rapperen KRS-One og hans gruppe Boogie Down Production også banet vei for gangstarap slik vi kjenner den i dag.

²² På albumet *O.G. Original Gangster* (1991).

*and anyone with two cents
would know I'm
A hardcore player from the streets
Rappin' bout hardcore topics
Over hardcore drum beats*

Her introduseres vi for jeg-personens beretninger fra det kriminelle gatelivet. Ice T henviser til rap som et underholdningsmedium (partyrap) og kontrasterer denne med det livet han faktisk levde; *when I wrote about parties someone always died. When I tried to write happy, Yo I knew I lied, I lived a life of crime*. Slik insisterer Ice T på at låten refererer til den faktiske hverdagen hans - en hverdag som ikke ble beskrevet i hans tidligere låter. Den originale gangsteren er den som kan fortelle hvordan livet virkelig er for, med Ice Ts ord, *a motherfucker from the West Coast*.

En rapgruppe som spesielt blir assosiert med gangstarapgenren er Niggaz With Attitude (NWA). NWAs debutalbum *Straight Outta Compton* (1988) blir betegnet for å være det første gangstarapalbumet som gjorde kommersiell suksess (Krimis 2000: 81). Gruppen bestod blant annet av rapperne Eazy E, som betegnet seg selv som en tidligere narkotikalanger, Ice Cube og Dr. Dre (Keyes 2004: 92). NWA hadde base i Compton, en bydel i Los Angeles som blir karakterisert som et problemområde.²³ Tekstutdragene nedenfor er hentet fra låten *Fuck tha Police*. Først rapper Ice Cube:

*Fuck the police comin' straight from the underground
A young nigga got it bad cause I'm brown
And not the other color so police think
they have the authority to kill a minority
Fuck that shit, cause I ain't the one
for a punk motherfucker with a badge and a gun
to be beatin' on, and thrown in jail*

²³ Fra essay om gangstarap: [www.allmusic.com](http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=19:T2163): <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=19:T2163>, lesedato 20.03.2006

Deretter Eazy- E:

*Cause the police always got somethin' stupid to say
They put out my picture with silence
Cause my identity by itself causes violence
The E with the criminal behavior
Yeah, I'm a gangsta, but still I got flavor*

Politiet, som ved å opprettholde ro og orden, er ute etter svarte - de som har "feil" hudfarge; *a young nigga got it bad cause I'm brown*. Den mørke hudfargen essensialiseres, noe som resulterer i at svarte assosieres med kriminalitet: *Cause my identity by itself causes violence*, rapper Eazy E. NWA tegner et bilde av politiet som en institusjon med dobbel maktposisjon. I rollen av å være politi har de autoritet til å håndheve lov og orden. Samtidig er politiets tjenestemenn hvite og posisjoneres dermed i en ytterligere maktstilling. Det er de hvite som eier definisjonsmakten. Det er flere rapartister som kritiserer politiets håndhevelse av lov og orden. For eksempel reflekterer rapperen KRS-One rundt politiets forskjellsbehandling overfor svarte i låten *Who protects Us from You?* (Rose 1994: 105). Temaer innenfor gangstarap skildrer blant annet politiske kommentarer om institusjoner som politiet og regjeringen samt rasisme (Krimms 2000: 81-82). Samtidig er også gangstarap kjent for sine voldelige beskrivelser. FBI sendte en advarsel til NWA for låten *Fuck tha Police* (Keyes 2004: 94). Gangstarap har vært gjenstand for kritikk fra flere hold, og ikke bare kritiske røster utenfor rapmiljøet har uttalt seg negativt om genren. Michael Dyson (2004), en ellers positiv kritiker og personlig fan av rap, etterlyser moralske vurderinger fra NWA. Han skriver:

Having at least partially lived the life they rap about, N.W.A. understand the viciousness of police brutality. However, they must be challenged to expand their moral vocabulary and be more sophisticated in their understanding that description alone is insufficient to address the crises of black urban life. Groups like N.W.A. should be critically aware that blacks are victims of the violence of both state repression and gang violence, that one form of violence is often the response to the other, and that blacks continue to be held captive to disabling lifestyles (gang-bangin', drug dealing) that cripple the life of black communities (Dyson 2004: 65).

Dyson skriver at svarte er ofre for en undertrykkelse som foregår på samfunnsnivå. Denne undertrykkelsen rammer også NWA og burde således være en aktiv del av tekstene deres og ikke kun som beskripsjoner av hvilket liv dette fører til ("gang-bangin" og "drug dealing"). Med andre ord etterlyser Dyson NWAs mulighet til å bruke låtene sine som et talerør – en funksjon han mener de ikke gjør bruk av. At rapmusikk fungerer som en type talerør hvor visse budskap prioriteres kan spesielt betraktes som relevant innenfor genrene conscious- og politisk rap. Det kan altså argumenteres for at det tradisjonelt ikke er gangstarapens intensjon å ha en lignende funksjon. Samtidig er det interessante likheter mellom NWAs tekster om politiets diskriminering av svarte og Public Enemys politiserte rap. Men der Public Enemy velger å artikulere en eksplisitt kritikk ved å rappe *a white mans heaven is a black mans hell*, iscenesetter NWA, her: ved Ice Cube og Eazy E, seg i dette bildet hvor den hvite mannens himmel (*police think, they have the authority to kill a minority*) er den svarte mannens helvete (*a young nigga got it bad cause I'm brown*).

Ernest Allen Jr. (1996) samler både NWA og Public Enemy i den politiske genren av rap.²⁴ Public Enemy fronter det Allen Jr. betegner som den kultur-politiske nasjonalismen, mens NWAs låter sies å være mer "specific, message-oriented expression embedded in the more earthy gangsta rap [...]" (Allen Jr. 1996: 162). Dette er interessant fordi Allen Jr. dermed befester at gangstarap også kan spille en slags politisk rolle. Generelt skildrer disse retningene artistenes egne liv og da spesielt erfaringer ved å ikke føle seg som en del av samfunnet. Raptemaene som går igjen er beskrivelser av hverdagslivet til unge marginaliserte afroamerikanerne (Allen Jr. 1996: 162). Men det politiske manifesterer seg ulikt i låtene. Der hvor gangstaversjonen i noen tilfeller utnytter de negative bildene av afroamerikanere - dette vil si de typiske essensialiserte bildene av svarte - for å selge plater, er det den politiserte²⁵ rapens formål å snu disse negative bildene til positive skildringer av svarte. Samtidig er gangstarapperes svar på sine problemer basert på individuelle løsninger mens andre rappere tyr til kollektivet. Felles for dem er imidlertid deres motstand til undertrykkelse og iscenesettelse av rebellrollen (Allen Jr. 1996: 168-169).

²⁴ Den politiske rapen kalles også *message rap* (Allen Jr. 1996: 159).

²⁵ Eller den visjonære rapen som Allen Jr. (1996: 168) kaller det.

Oppsummering

Det som har vært viktig i dette kapittelet er spesielt hvordan genrene consciousrap, politisk rap og gangstarap befester seg som tre ulike prosjekt. Riktignok behandler conscious, politisk og gangstarap mye av den samme tematikken, men skiller seg fra hverandre i forhold til hvilket fokus den enkelte genren har. Den gjennomgående tematikken på tvers av disse genrene kan sies å være skildringene av et samfunn som ikke fungerer fordi svarte nedprioriteres og kriminaliseres både av politikere, media og andre institusjoner som politiet. Dette etterlater svarte til å leve et liv på kanten av et samfunn de ikke føler tilhørighet til. Låtene innenfor consciousrap og politisk rap er ved første øyekast tilsynelatende like på flere punkter. Disse kan opptre mer tydelig artikulerte i forhold til samfunnets dysfunksjonalitet ved at de verdivurderingene Dyson etterlyser i NWAs tekster har en mer naturlig integrert part i conscious og politisk rap. Gangstarap benytter seg av rapperens egne fortellinger om et liv på kanten av samfunnet, og anvender gjerne overdrivelser som virkemiddel.

I oppgavens analysedel blir det interessant å se på hvordan informantene mine forholder seg til disse genrene og hvordan dette er med på å skape noen dominerende fortellinger om rap. Dette kommer jeg inn på i kapittel 5.

3. Teoretiske perspektiv og analyseverktøy

For å kunne skrive denne oppgaven har jeg latt meg inspirere av ulike teoretiske perspektiv og forskningstradisjoner. Fra sosialkonstruktivismen har jeg en forståelse om språket som konstituerende for meningsdannelse. Videre har jeg også latt meg inspirere av cultural studies som kan sies å være en eklektisk tradisjon med referanser til humanvitenskapen og samfunnsvitenskapen. John Fiske, som en representant for cultural studiestradisjonen, har også vært viktig for meg idet han tar for seg populærkulturers publikum. Det viktigste teoretiske begrepet jeg gjør rede for, som også er mitt analytiske grep, er fortellingsbegrepet. Fortellings- eller narrativbegrepet er tatt i bruk av flere teoretikere som også er tilknyttet ulike fagtradisjoner. Jeg knytter min forståelse av fortelling som et analytisk begrep til Ivar Frønes' (2001) bok *Handling, kultur og mening* og Odd Are Berkaaks & Ivar Frønes' (2005) bok *Tegn, tekst og samfunn*.

Mening gjennom språket

At språket konstituerer vår forståelse av verden er en tankegang som grunner i sosialkonstruktivistiske tradisjoner. Jørgensen & Phillips (1999: 13) betrakter sosialkonstruktivismen som en slags fellesbetegnelse for flere teorier som omhandler kultur og samfunn, der også forskningstradisjoner som strukturalismen og poststrukturalismen hører til.²⁶ Vektleggingen av språket som noe konstituerende tilsier at det er gjennom språklige kategorier og begreper verden blir tilgjengelig for oss. Således skapes mening først og fremst gjennom hvordan vi snakker om den sosiale virkelighet, og ikke gjennom tingene i seg selv. Når jeg i denne oppgaven for eksempel spør etter rapens dominerende fortellinger tar jeg utgangspunkt i at rap ikke har én mening festet til seg, men heller at rapmusikken har mange ansikt – noe som igjen tilsvarer at mange ulike fortellinger dannes om og rundt rap. Dette poenget begrepsliggjøres i det som kalles anti-essensialisme, hvor ideen om tingenes essens avvises.

²⁶ Esmark, Laustsen & Andersen (2005: 7) sier at det er en dominerende oppfatning at strukturalismen og poststrukturalismen blir ansett som en del av den større tradisjonsbolken sosialkonstruktivismen.

Strukturalismens Ferdinand de Saussure lanserte tanken om språket som et tegnsystem, hvor tegnenes mening fastsettes etter de relasjonelle tegn.²⁷ For meg betyr dette at hva som kan karakteriseres spesielt for tegnet rap får sin mening utifra hva det ikke er. For eksempel vil noen si at rap er utelukkende amerikansk og dermed vil ikke norsk rap bli ansett som rap i forstand av hva de videre vil definere som "ekte". Når inngangen til kulturelle fenomen som rap gjøres tilgjengelig for oss gjennom språket, vil også vår historiske, kulturelle og sosiale kontekst være med når vi danner oss et bilde av rapmusikkens ulike uttrykk. Vår kunnskap er altså situert og kontekstualisert i forhold til tid og rom. Dette kommer spesielt til syne i mitt materiale når jeg ser på hvordan informantene mine snakker om rap i forhold til USA (de amerikanske artistene) og i forhold til Norge (de norske artistene).

Med utgangspunkt i intervju og utvalgte låttekster skal jeg altså se på hvordan språket skaper det jeg senere skal lansere som noen av rapmusikkens dominerende fortellinger.

Cultural studies: kultur som meningsproduksjon

Kultur kan defineres som "ensemble of social practices by which meanings are produced, circulated and exchanged" (Thwaites, Davies & Mules 2002: 1). Cultural studies stiller spørsmål om hva vi kan si om ulike områder ved samfunnet hvis vi ser dem som meningspraksis. Mening er ikke ferdig fiksert når de produseres, sirkuleres og byttes innenfor den sosiale verden, men konstrueres utifra konteksten meningen situeres i (Thwaites et al. 2002: 1-2). Dessuten blir meningen produsert symbolsk via språket (Barker 2003: kap.1). Cultural studies betrakter kulturproduksjon som tekster, hvor tekst for eksempel kan utgjøre kunstartikler og musikkuttrykk.

Cultural studies ble i første omgang etablert i 1965 da *Centre for Contemporary Cultural Studies* åpnet. Dette senteret var tilknyttet Engelsk institutt ved University of Birmingham og ble ledet av litteraturviteren Richard Hoggart. Stuart Hall spilte tidlig en vesentlig rolle ved senteret. Han brakte med seg faglige inspirasjonskilder med utgangspunkt i strukturalistiske samt marxistiske inspirerte teorier hvor navn som Louis Althusser og

²⁷ Denne tradisjonen er kjent som semiologi. Den nærliggende semiotikken knyttes til Charles Peirce (Gripsrud 1999: 116 og Berkaak & Frønes 2005: 27).

Antonio Gramsci var sentrale. Cultural studies så særskilt sitt studiefelt i arbeiderklassens hverdagsaktiviteter, og var spesielt interessert i hvordan enkelte grupper utøvde motstand til ellers dominerende sosiale verdier og praksiser (Gripsrud 1999: 63-64). Motstand ble for eksempel analysert frem blant punkerne da Dick Hebdige (1997) leste punkernes klesstil som en semiotisk kamp mot etablerte middelklasseverdier. Paul Willis' (1977) har på sin side skildret hvordan arbeiderklasseguttene, "the lads", aktivt velger seg typiske arbeiderklassejobber. "The lads" settes som en motsetning til de passive "ear' oles", hvor førstnevnte signaliserer en motkultur til det øvrige samfunnets konformitet.

Populærkultur er et av de feltene cultural studies har beskjeftiget seg med. Det er også innenfor dette feltet teoretikeren John Fiske kommer med sine bidrag.

John Fiske: en tekst – flere meninger

I bøkene *Understanding Popular Culture* (1989a) og *Reading the Popular* (1989b) har John Fiske analysert populærkulturelle tekster med utgangspunkt i teoretikere som Pierre Bourdieu, Michel de Certeau, Roland Barthes, Stuart Hall og Mikhail Bakhtin. Fiske nærmer seg populærkultur og dens publikum ved å motsette seg den velkjente sender - budskap - mottaker modellen, som hevder at mottakerne i stor grad beholder tekstens opprinnelige mening i sin persepsjon. Fiske mener derimot at persepsjonen blant publikum er like forskjellig som publikummet.

John Fiskes perspektiv på populærkulturelle produkt og de som gjør bruk av dem, står i kontrast til tidligere syn på kulturfeltet. Kulturfeltet har særskilt blitt satt i sammenheng med to ulike tilnærminger, mener Fiske. Den mest kjente er knyttet til teoretikerne Theodor Adorno og Max Horkheimer som representanter for Frankfurterskolen. Adorno og Horkheimer plasserte populærkultur i en maktmodell hvor publikum ble ansett som underlegen de dominerendes makt. Populærkultur ble tilkalt som kulturindustri og dens publikum tok uten motstandskraft imot produktene den såkalte massekulturen "utsatte" dem for. Fiske etterlyser aktivitet hos publikummet i dette perspektivet, og mener Adorno og Horkheimer mislyktes i å kunne forklare hvordan en genuin populærkultur overhode har mulighet til å eksistere. Selv plasserer John Fiske seg i det han betegner som en nyere posisjon i kulturfeltet. Fremdeles er maktmodellen fruktbar; det som lanseres som nytt er perspektivet på publikum (Fiske 1989a).

Popular culture is the culture of the subordinated and disempowered and thus always bears within it signs of power relations, traces of the forces of domination and subordination that are central to our social system and therefore to our social experience. Equally, it shows signs of resisting, or evading these forces: popular culture contradicts itself (Fiske 1989a: 4-5).

Publikum er skapende og kreative når de gjør bruk av populærkulturens produkter. Men likevel vil populærkulturen aldri frigjøre seg fra de mektige kreftene som kapitalismen har brakt med seg: ideologien. Fiske benytter Michel de Certeaus militærmetafor hvor populærkulturens publikum med geriljaens taktikk stadig kjemper en kamp i det skjulte mot de mektige og store styrkene.²⁸ For forandring kan kun komme nedenfra – fra publikummet, fordi det er i deres makt å avgjøre hva som blir populært. John Fiske vektlegger at sosiale kategorier som klasse, kjønn og etnisitet er ustabile siden allianser av publikumsgrupper formes utifra hver enkelt kontekst. Dermed kan det som betegnes som ”folket” dannes utifra de kategoriene som er aktuelle i forbindelse med de enkelte kulturelle tekster. En slik tilnærming kan også leses som en kritikk av Pierre Bourdieus mer statiske tilnærming til ulike gruppers posisjoner i samfunnet. Sosiologen Sara Thornton (1997) har med begrepet *subkulturell kapital* lansert en slik kritikk.

Populærkultur finnes som tre ulike typer tekster: den primære tekst som utgjør selve varen, og i mitt tilfelle vil dette si de ulike rapartistene og deres låter. Sekundærtekstene tilsvarende tekster som henviser direkte til primærtekstene. Den siste utgaven, tertiærtekstene, kjennetegnes ved at de er i en stadig prosess (Fiske 1989a). Rapmusikk er i høyest grad en populær musikkgenre og fokuset i denne oppgaven ligger hovedsakelig på disse tertiærtekstene da jeg ser på åtte gutters tolkning av rapmusikkens artister. Dermed blir Fiskes teorier om populærkultur relevant for meg i analysen når jeg skal se på hvilke dominerende fortellinger informantene har om rap. Og videre; hvordan informantene posisjonerer seg i forhold til de dominerende fortellingene.

Narrativ og fortellinger

”Verdens narrativ er uendelige”, skriver Roland Barthes i *Image, Music, Text* (1977: 79). Som begrep og analyseverktøy er narrativ bevandret. Analyse av narrativ ble i første omgang

²⁸ Jamfør Umberto Ecos begrep om den semiotiske geriljakrigen (Fiske 1989a: 19).

utviklet som et grep innenfor litteraturvitenskapen (Østbye et al. 1997: 68), men har også blitt tatt i bruk i film- og medieanalyse. Siden 1980-årene har fortelling²⁹- eller narrativbegrepet fått en mer markert rolle i samfunnsvitenskapelig analyse og diskusjon (Pedersen 2005: 236). Det er ulike meninger om hva et narrativ er. Mens noen legger vekt på tiden når de karakteriserer et narrativ, betrakter andre narrativ utefra tematiseringen (Riessman 1993: 17-18). Generelt artikuleres det en distinksjon mellom narrativets innhold og dets form (se for eksempel Chatman 1978 og Thwaites et al. 2002). Seymour Chatman (1978), en representant for strukturalistisk narrativ tekstteori, illustrerer dette ved å skille narrativets "what" med dets "way".³⁰ Narrativets "hva" er *storyen*, hvor fokuset ligger på kjedene av hendelser i tillegg til det Chatman kaller eksistens, som blant annet omhandler storyens karakterer. Måten, "the way", storyen berettes på er dens diskurs.³¹ Samtidig blir også narrativets form og innhold konstruert av hva man definerer som narrativets begynnelse og slutt (Riessman 1983: 18). Felles for studier som benytter narrativ teori er en avvisning om at det kun eksisterer et slags hovednarrativ i form av én fortelling (Pedersen 2005: 238). Dette samsvarer med Lyotards (1984) berømte utsagn om "de store fortellingenes død". I film-, medie- og litteraturvitenskapen analyseres det frem narrativ i tekster i form av blant annet filmer, bøker og kunstverk. I samfunnsvitenskapen er det hovedsakelig mennesket, eller rettere sagt menneskets tale, som utgjør narrativene man er på leting etter. Dermed er også narrativ analyse i et samfunnsvitenskapelig studie gjerne, men ikke nødvendigvis, knyttet til intervjuet. Dette henger sammen med en generell antagelse om at mennesker ordner sine forståelser av hendelser i en narrativ form (se Mishler 1986: 67 og Riessman 1993). At vi forstår og uttrykker oss selv gjennom narrativer sier noe om i hvilken form vi tenker, forstår oss selv og verden gjennom. At disse narrativene gir oss et innhold, handlingsrepertoarer og fortolkningsrammer sier noe om hva de inneholder. I Chatmans (1978) forståelse er jeg i min oppgave spesielt interessert i narrativets "hva", storyen. Og det er dette som utgjør Frønes' fortellinger (Frønes 2001: 90).

²⁹ Pedersen (2005) betegner her begrepet som fortelling. Generelt er fortellingsbegrepet kontra narrativbegrepet i samfunnsvitenskapelig analyse ikke konsekvent betraktet som to ulike ting, og har dermed i noen tilfeller blitt benyttet om hverandre.

³⁰ Ved å gjøre dette skillet følger Chatman blant annet teoretikere som Roland Barthes og Tzvetan Todorov (Chatman 1978: 9).

³¹ Her forstås ikke diskurs som Foucaults diskursbegrep, men heller som "tale, samtale". Dermed henviser fortellingens diskurs til hvordan fortelleren formidler narrativet (Gripsrud 1999: 201).

Fra narrativ teori til ”fortellingsteori”

Marit Haldar (2006) skriver i sin doktoravhandling³² at fortellingsteori ikke er en etablert teori. Videre skriver hun at Ivar Frønes har tatt i bruk narrativ teori i et samfunnsvitenskapelig perspektiv. Slik ser han ”levd liv i kultur og samfunn” som små og store fortellinger (Haldar 2006: 54). Det er i bøkene *Handling, kultur og mening* (2001) og *Tegn, Tekst og Samfunn* (2005), sistnevnte skrevet sammen med sosialantropologen Odd Are Berkaak, hvor Frønes benytter begrep som er typiske for narrativ analyse - begrep som plott og forløp - og hvor han plasserer disse i en fortellingsramme. Frønes skiller narrativbegrepet fra fortellingsbegrepet hvor førstnevnte forstås som ”en bredere kategori strukturerte beskrivelser” (2001: 90), og eksemplifiserer dette med almanakken og leksikonet. Disse er narrativer fordi de har en strukturert form, men er ikke fortellinger da de mangler et plott (Frønes 2001: 90-91). Fortellingsbegrepet er knyttet til forløp. Et forløp tilsvarer hendelser som henger sammen, og som har en begynnelse og en slutt (Berkaak & Frønes 2005, jf. også Riessman 1983: 18). Forløpet kan hjelpe oss med å forstå hva en fortelling er da Berkaak og Frønes skriver: ”En enkel definisjon av fortelling går ut på at fortellinger er forestillinger om hvordan forløp foregår” (2005: 123). En fortelling kjennetegnes også ved at den har et innhold, en struktur og, som nevnt, et plott (Frønes 2001: 91). Plottet er det som tilbyr meningen i en fortelling. Et plott setter sammen historien for oss slik at den blir forståelig gjennom å skape årsakskjeder (Frønes 2001: 94-95). Chatman (1978: 45-46) beskriver et plott med dette eksempelet: ”Kongen døde og så døde dronningen av sorg”.³³ Plottet gir oss meningen i fortellingen ved her å: beskrive at dronningen ble så lei seg da kongen døde at hennes sorg også førte henne til døden. Plottet kommer til syne ved å tillegge Chatmans story kausalitet.

Det finnes altså små fortellinger og store fortellinger. De små fortellingene opptrer på et nært og konkret plan, mens de store fortellingene kan forstås som samfunnets overordnede meningsfortettede forløp, som myter vi ikke er helt bevisste, men som likevel inngår i våre fortolkningsrammer (Frønes 2001 og Berkaak & Frønes 2005).

³² *Kjærlighetskunnskap. Tolvåringers fortellinger om romantikk og familieliv.*

³³ Dette eksempelet har han hentet fra E.M. Forster.

På mikronivået eksisterer det et mylder av forestillinger om sosiale forløp, dette gjør handling mulig som valg mellom alternativer, og det åpner for innovasjon. På kulturens metanivå danner de dominerende fortellinger om livsfaser, yrkesliv og familie de grunnleggende meningsmønstre, metakjernen i den objektive sosiale realitet (Frønes 2001: 89).

Gjennom Frønes' perspektiv ser jeg fortellinger som noe som skal analyseres frem, hvor fortellingens helhet kan komme i broker og stykker, men som ved hjelp av et plott settes sammen til et helhetlig og forståelig forløp. Dermed blir fortelling her et analytisk begrep; det er informantenes utsagn og historier om rap som settes sammen til ulike typer fortellinger.

Med begrep som nøkkel- og dominerende fortelling setter Frønes fingeren på strukturelle forestillinger.

Dominerende- og nøkkelfortellinger

Det er distinksjoner mellom de store og de små fortellingene. Frønes (2001) skiller mellom tre ulike typer fortellinger, og det er spesielt dominerende fortellinger i tillegg til nøkkelfortellingen jeg har benyttet i analysepresentasjonen min.³⁴ Marit Haldar (2006) forklarer de ulike fortellingstypene ved å skrive at vi orienterer oss ved hjelp av fortellinger, "at vi så å si lever fortellingene" (2006: 56), men at vi også har store, overordnede fortellinger. Disse store fortellingene kaller Roland Barthes myter mens Frønes betegner dem som nøkkelfortellinger (Haldar 2006: 56).

Ved bruk av dominerende fortellinger og nøkkelfortellinger integrerer Frønes et maktaspekt i fortellingsbegrepet. Dette gjør seg spesielt gjeldende i nøkkelfortellingen idet denne typen fortelling inntreffer i våre fortolkningsrammer uten at de trenger å være bevisste for oss, men som likevel "influerer oss ved at de (nesten) alltid er til stede" (Frønes 2001: 109). De mer dominerende fortellingene leser jeg som utbredte fortellinger som benyttes i våre kategoriseringer samtidig som de også er fortellinger vi er bevisste. Disse fortellingene følger samfunnets kultur og gir dermed mening til de som er en del av dem. Fortellingene er

³⁴ Den siste er kjedefortellingen.

nettopp dominerende fordi de er allmenne, og gir detaljerte beskrivelser av faktiske og relevante forløp (Frønes 2001: 110).

De grunnleggende enhetene ved en story er hendelser. Hendelsene konstituerer paradigmevalgene som er satt sammen i den narrative syntagme (Thwaites et al. 2002: 123). Slik kan en betrakte de dominerende fortellinger som etablerte syntagmekjeder, hvor enkelte tegn har fått stabilisert en fast sammenheng i forhold til hverandre og hvor summen av disse utgjør en dominerende fortelling. Syntagme er et semiotisk begrep og kan forstås som den utvalgte rekken av tegn, hvorav et paradigme er en tegnkolleksjon som kan skiftes ut alt ettersom hvilken kontekst den er i (Thwaites et al. 2002: 43). Utifra en paradigmatiske akse er det en uendelig rekke av mulige kategorier i sammenheng med rap. Ved bruk (uttalelse/artikulering) av en eller flere kategorier i sammenheng med hverandre dannes også konturer av en fortelling (den utvalgte aksen: syntagme). I de fortellingene jeg lanserer i analysen har jeg tatt utgangspunkt i slike syntagmeakser som opptrådte naturlig i sin sammensetning. For eksempel opptrer kategorien gangster blant annet i sammenheng med "gata" og "overlevelse". Med utgangspunkt i disse to stikkordene og gangsterkategorien dannes det en fortelling. Fordi jeg opplevde at denne rekken opptrådte flere ganger i intervjuene har den også fått posisjon som en dominerende fortellingsrekke, da informantenes forestillinger om et slikt forløp utgjør en fortelling om gangsteren.

Jeg går nærmere inn på hvordan jeg mer spesifikt har analysert frem fortellingene i begynnelsen av første analysekapittel.

Fortellingenes aktører: roller

Der narrativ teori i humanvitenskapen typisk har betegnet narrativets aktører som karakterer (se for eksempel Chatman 1978) benytter Frønes (2001) det samfunnsvitenskapelige begrepet rolle for å beskrive aktørene i fortellingene.³⁵ Frønes (2001: 94) skriver at roller er noe mer enn bare forventningene som hektes til bestemte rolletyper; de defineres også utifra dramaturgiens forventninger til rollen i forløpet. Til tross for at fortellinger er strukturorienterte gir Frønes aktøren et spillerom. I tråd med John Fiske (1989a og 1989b) skriver han:

³⁵ Marit Haldar (2006) benytter begrepet skikkelser.

Den strategiske aktør kan søke å influere forløpet gjennom sin framstilling av bestemte roller, og kan gjennom sitt valg av dramaturgi påvirke definisjonen av hvilken fortelling man er en del av. [...] Det foregår altså kamper mellom strategiske aktører om fortelling, genre, plott, roller og posisjoner (Frønes 2001: 94).

Kamper om hvilken fortelling en befinner seg i illustrerer også videre hvilke roller som artikuleres og hvilke som ikke artikuleres. Rollene får mening når de plasseres i en fortelling, og omvendt – fortellingene får mening utifra de rollene som iscenesettes i de ulike forløpene. Samtidig som noen roller er spesifikke til visse typer fortellinger vil det også generelt være noen fortellinger og roller som fremtrer mer selvfølgelig enn andre. De tilsynelatende selvfølgelighetene manifesterer seg videre som dominerende fortellinger.

Frønes opererer med klassiske rollefigurer som blant annet skurken, helten, hjelperen og offeret. Helten og offeret er typiske roller som er anvendelige i flere fortellinger om kultur og samfunn, og rapens fortellinger er intet unntak. Jeg tar i bruk egne roller som er posisjonert i rapmiljøet, og som er generert frem utifra de ulike genrene innenfor rap. Samtidig er det likevel hensiktsmessig å betrakte helterollen samt offeret i forhold til de rollene jeg har analysert frem. Offerrollen er interessant i sosiologisk tankegang, og på mange måter forankret i den uunngåelige struktur kontra aktør-diskusjonen. John Fiskes analyser av populærkultur henviser til et aktivt publikum som ikke uten refleksjon opptar de verdiene som er forankret i de ulike kulturproduktene. For min del har offerrollen vært interessant der jeg har opplevd at informantene posisjonerer noen roller (eller spesifikke artister) nettopp som ofre (jf. Cast i kap. 6). Offeret er på mange måter taperen som ikke klarer å hamle opp med strukturelle hindringer. Derfor opptrer gangsteren interessant som en rolletype. Gangsteren kan oppfattes som det motsatte av offeret fordi førstnevnte ofte er svaret eller løsningen på strukturelle hindringer (se Perry 2005). Gangsteren motarbeider de strukturelle hindringene til sin egen fordel ved å ty til kriminell aktivitet. Idet gangsteren ikke lar seg stoppe av motstand, men heller blir sterkere av det, lanseres også årsaksgrunnlaget til hvorfor gangsteren på mange måter kan betraktes som en slags helteskikkelse. Man heier på den driftige rollefiguren som kommer seg frem i livet. Den tafatte rollen som bruker tid på å skyldes på samfunnet heller enn å hamle opp med utfordringene, blir stående igjen apatisk uten handlekraft – offeret. Jeg skal gå nærmere inn på en diskusjon rundt gangsterrollen i første analysekapittel.

Det som også gjør rap interessant i forhold til utforskning av ulike rolleiscenesettelser er at det ofte forventes at den (eller de rollene) en iscenesetter som

rapartist samsvarer med den man "egentlig" er på det private plan. Denne tankegangen grunner også i diskusjonen rundt autentisitet, som også er et aspekt jeg tar for meg i det første analysekapittelet.

I mitt materiale benytter jeg, som nevnt, rollebegrepet spesielt i forhold til de ulike rapgenrene, men i den norske konteksten blir også andre rolletyper aktivisert.

Tekstenes mangetydighet

Rapgenrens låter er referanserike, og kan dermed involvere flere fortellinger. Med andre ord innehar tekstene det Mikhail Bakhtin har lansert som intertekstualitet. Begrepet intertekstualitet viser til en teksts henvisning til andre tekster og som således åpner opp for mulige tolkninger utenfor den spesifikke teksten. John Fiske (1989a) skriver også at det er mangetydighet i form av intertekstualitet som kjennetegner populærkultur. Dette eksemplifiserer han med artisten Madonna som er gjennomsyret av motsigelser: "[...] she is neither a text nor a person, but a set of meanings in process" (Fiske 1989a: 124). For min del åpner dette opp for at rapmusikkens artister kan tolkes på flere måter, noe som informantene mine viser gjennom sine lesninger av rapperne.

Oppsummering

I dette kapittelet har jeg gjennomgått det teoretiske rammeverket jeg har brukt i denne oppgaven. Jeg har beskrevet hvordan sosialkonstruktivismens fokus på språket har vært viktig for meg når jeg har sett på hvordan informantene snakker om de amerikanske rapperne i forhold til de norske rapperne. At det er ulike fortellinger om amerikansk rap og norsk rap tilsier at rap ikke har en bestemt mening eller et bestemt innhold knyttet til seg, men at tid og rom er med på å konstruere fortellingene om rap. Jeg gikk deretter inn på forskningstradisjonen cultural studies som også har vært en inspirasjonskilde for oppgaven min. Spesielt John Fiskes arbeider innenfor populærkulturfeltet er interessant for meg da han skriver at mottakelsen av populærkulturelle produkter er like variert som publikummet er. Dermed åpnes det opp for at mine informanter er kreative i sine tolkninger av de ulike rapperne samtidig som deres egen sosiale kontekst har en innvirkning på den tolkningen de foretar. Det viktigste begrepet jeg bruker i denne oppgaven er Frønes' fortellingsbegrep som trekker på narrativ teori brukt både i human- og samfunnsvitenskapen. Med å fokusere på Frønes' fortellingsbegrep tar jeg utgangspunkt i storyen. Spesielt dominerende fortellinger,

men også nøkkelfortellingen blir viktig for meg i analysen. Jeg har også gjort rede for fortellingenes aktører – rollene - og beskrev spesielt hvordan offeret og helten er interessant i både den klassiske aktør kontra strukturdebatten i sosiologi samt i min analyse hvor jeg her brukte gangsteren som eksempel. Til sist skrev jeg kort om tekstenes henvisninger til flere tekster, noe som dermed åpner opp for muligheten at flere fortellinger kan lanseres i en og samme artist.

4. Metodiske erfaringer

“[...] the study of popular culture requires the study not only of the cultural commodities out of which it is made, but also of the ways that people use them. The latter is far more creative and varied than the former” (Fiske 1989a: 15).

Steinar Kvale (2001: 52-53) skriver at de grunnleggende spørsmålene som skal stilles i forkant av en undersøkelse er hva, hvorfor og hvordan. Jeg har allerede klargjort de to første spørsmålene, her vil jeg sette leseren inn i *hvordan* jeg har funnet frem til noen dominerende fortellinger om rap og mine informanters posisjonering til disse. Som metode har jeg benyttet det kvalitative intervju, og det er intervjusamtaler med informanter jeg hovedsakelig baserer oppgavens datamateriale på. I tillegg har jeg også gjort noe tekstanalyse av utvalgte raplåter. I dette kapittelet vil jeg gjøre rede for de ulike stadiene i forhold til metodiske problemstillinger og gjennomføring, samt de refleksjonene jeg har gjort meg i forbindelse med dette.

Hvordan komme i kontakt med gutter som rapper?

Da jeg begynte letingen etter informanter var kunnskapen min om rapmusikk hovedsakelig formet av medienes presentasjon og Øyvind Holens bok *Hiphop-hoder. Fra Beat street til bygderap* (2004). Jeg visste at rap begynte sin storhetstid i New York og var en del av den større kulturelle pakken hiphop. Navn som Grandmaster Flash og Afrika Bambaataa sto som viktige, men følte likevel en smule fjerne siden rap også har blitt norsk og året var 2006. Mitt første møte med det som senere ble tre av mine informanter var dermed preget av nysgjerrighet. Disse tre informantene er del av en lokal rapgruppe. Den første kvelden satt jeg sammen med hele gruppa og spurte om deres syn på rap og ulike rapartister. Diskusjonen viste seg livlig da rapnavn som Cast og OnkIP dukket opp. Senere skulle Cast, eller Geir Kristiansen som er hans opprinnelige navn, vise seg å bli et av mine viktigste referansepunkt i analysen.

Ved starten av prosjektet hadde jeg fire kriterier for mulige informanter: de skulle være gutter (unge menn) med minoritetsetnisk bakgrunn; de skulle altså ha ikke-vestlig bakgrunn. Samtidig ønsket jeg informanter som er eksplisitt interesserte i rapmusikk og gjerne selv er aktive som rappere. Dessuten ville jeg at de skulle være mellom 15 og 22 år. Jeg har ikke et personlig nettverk som passer disse kriteriene; dette er muligens fordi jeg som en 26-årig etnisk norsk, selverklært indierock kvinne ikke passer disse kriteriene selv. Derfor bestemte jeg meg for å kontakte ulike ungdomsklubber rundt omkring i Oslo. Etter å ha skrevet en rekke e-poster til noen utvalgte ungdomsklubber som lå i den østlige delen av byen, fikk jeg napp på tre av disse. Gjennom klubbledere eller andre ansatte kom jeg så i kontakt med åtte gutter som ble mine informanter. Jeg har vært på de tre ungdomskubbene flere ganger - noen ganger for å forsøke å få tak i informanter; andre ganger for å snakke med klubblederne eller andre ansatte. I ett tilfelle satt jeg på en av klubbene i håp om at en informant skulle dukke opp. I løpet av den tiden intervjuperioden varte oppholdt jeg meg relativt mye på disse klubbene, noe som hjalp meg til å opparbeide en forståelse for visse sider av informantenes arenaer.

Hvem er informantene?

Jeg har intervjuet åtte gutter/unge menn i alderen 17 til 24 år. De har bakgrunn fra land som Pakistan, Iran, Irak og Somalia ved at enten den ene eller begge foreldrene er født og oppvokst i disse landene. Bortsett fra to av informantene som kom til Norge og Oslo på 1990-tallet, er alle født og oppvokst i Oslo. De har alle bodd i ulike deler av Oslo, men har (periodevis) bodd størstedelen av livet sitt i den østlige delen. Fem av informantene går på videregående skole, to av dem jobber og en av informantene er arbeidsledig. Syv av de åtte informantene rapper selv, hovedsaklig på fritiden, og flere av dem var midt i en produksjonsprosess i perioden intervjuene pågikk. Jeg fikk dermed være med noen av dem i musikkstudio og høre på låter de selv har skrevet og spilt inn. Av disse syv rapperne er fem av dem del av ulike rapgrupper og to holder på med egne soloprojekt. Informantenes nivå og ambisjoner er ulike. Tre av informantene ytret i intervjuene at de en gang ønsker å kunne leve av sin egen rapproduksjon, og to-tre begynner også å få et kjent navn innenfor rapmiljøet. De informantene som ikke drømmer om å ha rap som en inntekstkilde er mer opptatt av skolen, og presiserte i intervjuene at skole uansett er viktigst hvis en skal komme seg frem i livet.

Farhan har blitt stående som min nøkkelinformant. Jeg intervjuet ham, og to av de andre informantene, ved to anledninger. Det viste seg at intervjuene med Farhan ble en god pekepinn på det jeg lurte på om rap, og derfor har det også blitt naturlig at det er han som oftest blir gjengitt i analysen. Ellers vil også informanten jeg har kalt Rauf dukke opp en rekke ganger, og spesielt i forhold til visse temaer. Intervjuene av de andre informantene har jeg hovedsakelig benyttet som et slags bakteppe til de temaene jeg har tatt for meg i analysen. Derfor vil også de virke mindre synlig enn det som er tilfelle for Farhan er. Den oppmerksomme leser vil oppdage at av de åtte guttene jeg har snakket med er det én person som ikke er gjengitt med navn i selve analysen. Dette er fordi intervjuet med denne informanten var relativt kortere enn de andre intervjuene, og var dermed snauere i forhold til beskrivende sitat. Men informantens perspektiver overlapper hovedtendensene i datamaterialet mitt. Dermed er denne informanten likevel indirekte med i analysen ettersom intervjuet med ham også var med på å forme min forståelse av feltet.

Planlegging og gjennomføring av intervjuene

Selve intervjuingen begynte jeg i februar, og månedene ble til juni før jeg avsluttet det siste intervjuet. I utgangspunktet hadde jeg ikke planer om å holde på i en så lang periode, men det viste seg å være vanskeligere enn jeg trodde å samle åtte aktive gutter til intervju. Innimellom ble avtaler utsatt eller rett og slett glemt - noe som lærte meg at intervjuet bør taes der og da, enten om jeg følte meg klar eller ikke. Samtidig var også jeg årsak til tidsforlengelsen da jeg bestemte meg for å gjøre nye intervjuer med tre av informantene. Det har også vært fordeler ved at selve intervjufasen tok tid. Jeg fikk dermed mulighet til å bli mer bevisst min egen rolle som intervjuer samtidig som jeg modnet med datamaterialet jeg hadde. Som tiden gikk fikk jeg således mer "nærkontakt" med selve temaet og så dermed også tydeligere konturer av den kunnskapen jeg var på utkikk etter. For eksempel kunne jeg på denne måten følge opp temaer som dukket opp i de første intervjuene. Spesielt rapartisten Cast Zoobon og østkant/vestkant skillet, som jeg vil komme nærmere inn på i det siste analysekapittelet, ble et av temaene som vokste frem i løpet av intervjuene (og feltarbeidet).

Alle intervjuene varte i gjennomsnitt én time og ble holdt på de ulike ungdomsklubbene hvor rekrutteringen hadde foregått, enten på private rom eller i en krok av et rom hvor det var flere til stede. Å intervju på ungdomsklubbene viste seg i noen tilfeller å være en praktisk løsning, mens det i andre tilfeller kunne være mindre praktisk. Det mindre praktiske kunne for eksempel skyldes at det høye lydnivået i omgivelsene under intervjuet

gjorde opptakene vanskelig å høre i etterkant. Dessuten kan det også være at andre tilstedeværende kunne høre bruddstykker av samtalen, noe som igjen kan ha påvirket det informantene fortalte meg. Som nevnt tidligere ble jeg henvist til informantene mine gjennom ansatte på de ulike ungdomsklubbene. Dette kan også ha hatt en innvirkning på det datamaterialet jeg har fått, noe jeg reflekterer rundt i et senere avsnitt.

Da jeg utarbeidet intervjuguiden ønsket jeg et spontant og levende intervju hvor jeg ikke skulle henge meg opp i guiden, men heller la meg inspirere av informanten og samtalen der og da. Jeg var overbevist om at denne intervjuformen ville åpne opp for informantenes lidenskap for rap. En såpass åpen og delvis ustrukturert intervjuguide fungerte godt da intervjuene i noen tilfeller dreide seg i retning av spørsmål jeg på planleggingsstadiet ikke visste var relevante. Intervjuformens ledighet førte dermed til nye og spennende fremstillinger. Men i andre tilfeller kunne en såpass åpen intervjuguide føre til at jeg gikk ”tom” for temaer og dermed prøvde å trekke ut samtalen gjennom ikke-planlagte og i noen tilfeller lite hensiktsmessige temaer.

Jeg ønsket hovedsakelig samtaler om rapmusikk hvorpå jeg håpet at dette ville få informantene inn på andre relevante temaer som lå mer nærliggende til dem selv. Jeg begynte alle intervjuene med å spørre om bakgrunnen til informanten, men gikk så raskt over til spørsmål som dreide seg om rapmusikk. Disse spørsmålene var konkrete og handlet om egen og andre artisters rapmusikk. Ofte var det rundt disse spørsmålene samtalen ble værende. I noen av intervjuene kunne informanten snakke om en rapartist og dermed benytte denne som inngang til å snakke om seg selv. I andre tilfeller snakket informantene kun om rapartistene uten å vise til seg selv. Det jeg fant utfordrende var hvordan jeg skulle få informasjon om informantenes sosiale situasjon og om dette kunne ha noen sammenheng med egen produksjon av rapmusikk. Denne sammenhengen kan også argumenteres for å være noe som kan analyseres frem, og ikke nødvendigvis dukke opp eksplisitt under intervjuet (se også Vestel 2004: 251 for noe lignende problematikk). Det viste seg også senere da jeg satte meg ned for å analysere materialet at informantenes prat om andre artister kunne fortelle meg noe om informantene. Dette fant også Geir Moshuus (2004) da han i samtale med gjengmedlemmet Aki forsøkte å få ham til å snakke om sin egen situasjon som drapstiltalt. Moshuus hadde problemer med å få Aki til å si noe om den kvelden som resulterte i tiltalen. Men da samtalen dreide seg mot rapperen Tupac Shakur og det mye omtalte West Side/East Side-skillet i rap, fant Moshuus en inngang til denne type informasjon om Aki. For min del viste det seg at hvordan det ble snakket om rapartister; om

hvilke som ble trukket frem som viktige og ”riktige”³⁶ gav meg mye informasjon om personen som fortalte. For eksempel var det i intervjuet med Farhan jeg i første omgang fikk tak i at den norske rapartisten Cast kan betraktes som del av ulike motstridende fortellinger. Dette kommer jeg nærmere inn på i siste analysekapittel.

Intervjuet: et møte mellom kategorier

Det er flere aspekter ved det kvalitative intervjuet som gjentas i litteraturen om denne type metode. Et av disse aspektene er refleksjonen forskeren skal foreta rundt kategorier som kjønn, og om eventuelt hvordan dette kan påvirke relasjonen mellom intervjueren og informanten (se for eksempel Thagaard 2002: 101-103).

Rap er et – foreløpig - maskulint domene. Vissheten om dette og at jeg som kvinne skulle intervju åtte menn kunne angivelig tyde på at kjønn ville påvirke relasjonen mellom meg og de enkelte informantene. I etterkant sitter jeg riktignok ikke igjen med klare inntrykk av at dette var tilfelle. Det som slår meg nå når jeg skriver dette, er at muligens kategoriseringer av etnisitet ”vant” over kjønn. Som kvinne er jeg vant til å være, eller i det minste bevisst om å være den såkalt *andre*. Men som etnisk norsk og hvit er jeg også del av gruppen som tilsynelatende utgjør normen. Dermed kan en tenke seg at brudd med sistnevnte muligens vil fremtre tydeligere for meg. Denne følelsen sitter jeg også igjen med i etterkant da jeg har flere eksempler på hvordan etnisitet spilte inn som en markant påvirkning på relasjonen mellom informanten og meg. Spesielt i intervjuet med informanten Rauf opptrådte det en interessant situasjon i forhold til etnisitetskategoriseringer. Rauf kom til Norge på 1990-tallet som 10-11-åring, og har i sin tid i Norge opplevd mye rasisme. I intervjuet betegnet Rauf alle etniske nordmenn som *poteter*, et begrep som for øvrig ikke er uvanlig å bruke om etniske nordmenn blant personer med minoritetsbakgrunn (se for eksempel Sandberg & Pedersen 2006: 112). Det som har slått meg i senere tid er at Raufs tydelige avstandstaken til poteter - noe som ofte ble artikulert i intervjusituasjonen - ikke var noe jeg personlig følte meg truffet (eller truet) av. Da jeg leste intervjuutskriften i etterkant fremsto Rauf som en person med litt hardere ”kant” enn de andre informantene. Men i intervjusituasjonen syntes jeg selv å merke en god tone mellom oss, og jeg husker også at jeg lo relativt mye. Dette kommer muligens av at det først var etter intervjuet at jeg ble

³⁶ Alle informantene insisterte riktignok på at det ikke er noen rapartister som er mer ”riktige” enn andre.

bevisst på at bruken av slike kategoriseringer som poteter faktisk kunne treffe meg med tanke på at jeg var, og er, en representant for disse potetene. Under intervjuet kan jeg bare huske at jeg tenkte; ”dette er spennende” - fordi jeg var, som muligens enhver samfunnsforsker ville ha vært, mer fokusert på at dette utsagnet var interessant for datamaterialet mitt enn at jeg personlig var en del av kategoriseringen. På den andre siden kan det være at jeg ikke følte meg truet av Raufs bruk av potetbegrepet fordi jeg som etnisk norsk allerede besitter en slags maktposisjon han ikke har. Poteten er majoriteten med definisjonsmakt.

Potet kan betraktes som en ladet kategori og kan stå som en reaksjon på opplevelser av marginalisering. Derfor kan Raufs benyttelse av potetbegrepet på mange måter knyttes til etnisitet og klasse (jf. *the nigga*). Samtidig; ved å benytte en potet som bilde på det etnisk norske og hvite kan Rauf illudere en egen form for definisjonsmakt. Denne kategoriseringen kan dermed fungere som et strategisk trekk ved rappernes iscenesettelse i hiphopens øyemed. Ved at Rauf betegner etnisk norske som poteter sier han at de er kjedelige, som i: de har ikke opplevd motstand, og dermed kan han heve seg over dem.³⁷

Forhandlingen om fortellinger i intervjusituasjonen

Intervjuet skaper en spesiell kontekst som ikke bare vil være med på å påvirke hvordan fortellinger fortelles, men også hvilke fortellinger som fortelles og hvilke fortellinger som utelukkes. Produksjonen av narrativ er et samarbeid mellom intervjueren og informanten (Mishler 1986: 82, se også Kvale 2001: 155). Informantene kan ha snakket mer om og rundt visse typer fortellinger om rap som en konsekvens av min deltakelse. Samtidig kan også jeg aktivt ha vært med på å velge ut hvilken type fortellinger som ble produsert i intervjusituasjonen gjennom å stille spørsmål som oppmuntret noen fortellinger og utelukket andre. Således kan en si at sammen har vi forhandlet frem fortellinger om rap.

På en av ungdomsklubbene jeg rekrutterte informanter ble jeg fortalt av en av de ansatte at jeg nå ville få et *annet* perspektiv på hiphop og rap. Klubblederen fortalte meg aldri hva han la i dette utsagnet. Det vil si; han fortalte meg aldri hvilke type fortellinger jeg *ikke* ville få ved å snakke med guttene på ungdomsklubben. I etterkant ser jeg at jeg tok det for gitt at disse fortellingene handlet om de mer risikofylte sidene ved rap som gjerne skildres i media.

Mine forestillinger om rap er, som tidligere nevnt, også hovedsakelig skapt av medias skildringer. Jeg kan for eksempel huske flere avisartikler om rapartisten Cast Zoobons involvering i ulike voldsepisoder eller oppslagene om en synlig beruset Vinni i Paperboys som mottok Spellemannsprisen i 2002. Medias skildringer om det risikofylte samt genren gangstarap er tilsynelatende svært synlige fortellinger om rap. Uten at jeg hadde reflektert noe spesielt over det, var det slike fortellinger jeg fortolket inn i klubblederens *andre* fortellinger om rap og som ble med meg i intervjusituasjonen. Som en utenforstående tenkte jeg at spesielt gangsterkategorien ville være veiledende for hvordan jeg kunne plassere informantene innenfor det jeg hadde av informasjon om rap. Samtidig anslo jeg at det ville være interessant å se hvordan informantene forholder seg til gangsteren som rolle innenfor rapgenren. Den klubbansattes utsagn om at jeg nå ville få et *annet* perspektiv på rap ledet meg dermed ubevisst til en inndeling av rapens fortellinger. Inndelingen av fortellingene befestet seg i to såkalte motpoler hvor den negative siden utgjøres av gangstarapens kriminelle sider, og hvor den positive siden av rap formidles gjennom fortellinger om motstand. Ideen om at rapens fortellinger, eller at noen av rapens genre, betraktes som enten positive eller negative diskuteres blant annet av Davarian L. Baldwin (2004). Baldwin skriver at visse genre har blitt oppfattet som positiv rap på grunn av dens afrosentriske retorikk og/eller politiske bevissthet (2004: 160, se også Perry 2005: 40). Positive fortellinger om rap forbindes ofte automatisk til genre som conscious- og politisk rap hvor rapens funksjon er å fungere som et talerør, og hvor fortellerstemmen kan være den svarte undertrykte mannen som gjennom rap kan reise seg fra den hvite mannens/samfunnets ”jerngrep”.³⁸

Klubblederens utsagn om de *andre* fortellingene ble for meg en påvirkende faktor som gjorde at jeg forsøkte å posisjonere informantene inn i disse såkalte positive fortellingene om rap. Samtidig kan også informantene ha vært aktive i en slik posisjonering. Fordi jeg var en utenforstående og akademisk interessert i rap kan de ha fokusert mer på rapens såkalte positive genre. I intervjuet med Asif er forhandlingen mellom fortellinger tydelig. Asif har nettopp fortalt meg at han liker å høre på gangstarap.

³⁷ Se analysekapittelet *Bare hvis Toska skal begynne å rappe* for en videre diskusjon.

³⁸ Samtidig er det viktig å påpeke at også gangstarap kan betraktes som en type motstand (jf. kapittel 2).

Jeg: Men når du sier at du liker gangstarap og du er jo kanskje motsatt av det selv; hva er det du finner i det...som på en måte fenger deg?

Asif: Jeg får høre hva andre har å si. Så jeg får hørt det og...sånn. Jeg, jeg liker gangstarap, og sånne skuddlyder og...når de rapper om alt det, men det bør finnes grenser for det også. Pga nå til dags er rap nesten meningsløst. Hvis du har hørt. Bare damer og penger.

Ved å si; *du er jo kanskje motsatt av det selv* når jeg henviser til gangstarap, posisjonerer jeg ikke bare Asif bort fra gangstarap; jeg posisjonerer ham inn i det som tilsynelatende er gangstaraps motpol. Asif er forhandlende i svaret sitt, og ved å si at det bør finnes grenser for gangstarap gjør han en verdivurdering som leder til at noe rap er ”galt”. Overordnet kan en si at jeg skisser opp en fortelling om Asif som noe *annet* enn de gangstarapperne han selv liker å høre på. Asif supplerer denne fortellingen med å si at gangstarap også går for langt i sine låter. Således ble vi implisitt enige om at gangstarap kan bli for mye og at Asif befinner seg i en helt annen fortelling/genre.

Ved å betrakte rap som et medium for den motkulturelle svarte stemmen tolkes rapperen gjerne inn i det Antonio Gramsci betegner som den organisk intellektuelle (se for eksempel Sernhede 2002: 145-149). I etterkant kan jeg se at jeg i intervju situasjonen generelt var spesielt interessert i den såkalte ”seriøse” eller positive varianten av rap. For eksempel kunne jeg ta meg selv i å avfeie partyrap som interessant da fortellingene rundt denne genren umulig kunne gi meg noen ledetråder om eventuell motstand blant informantene.

Datamaterialet

Datamaterialet mitt består av både intervju og låttekster av utvalgte artister. Jeg gjorde alle intervjuene før jeg bestemte meg for hvilke rapartister og raptekster jeg skulle gå nærmere inn på i oppgavens to analysedeler. Etter endt intervjuing satte jeg meg ned med intervjuutskriftene, som til sammen utgjorde over 200 sider, og valgte deretter ut artister og raplåter som var eksplisitt nevnt i intervjuene.³⁹ Dette ble gjort for å få tak i de artistene og

³⁹ Låten *U Not Like Me* av rapperen 50 Cent og *We Don't Care* av Kanye West ble riktignok ikke nevnt av mine informanter. Jeg har tatt med utdrag fra disse låtene fordi tekstene passer bra til informantenes prat om 50 Cent og Kanye West i intervjuene.

de låtene som var aktuelle for informantene mine. Derfor anser jeg også intervjuene for å være hovedmaterialet mitt.

I kapittelet *Raphistorikk og genrebetegnelse* presenterte jeg også rapartister som ikke ble nevnt av informantene. Dette har jeg valgt å gjøre for å klargjøre noen av rapens viktige historiske høydepunkt som også vil fungere som bakteppet til de ulike fortellingene jeg lanserer i første analysedel. Låtene som jeg har tatt med i analysen er: Kanye West med låtene *Jesus Walks* og *We Don't Care*, 50 Cents *U Not Like Me*, Tupac Shakurs *Changes* og *Against All Odds*, Karpe Diems *Kunsten å være inder* og Cast Zoobons *Problembarn*.

Hvordan gjøre flere (og motstridende) fortellinger til en lesbar helhet?

I intervjusituasjonen er det en samhandling mellom informant og intervjuer, og informanten setter ord på de temaene som intervjueren spør om. Informantens mulighet til å påvirke datamaterialet forsvinner etter at intervjusituasjonen er over.⁴⁰ Det er jeg, forskeren, som sitter igjen med alt datamaterialet og som bestemmer hvordan datamaterialet skal fremstilles i det ferdige produktet. På mange måter har jeg, forskeren og analytikeren, en slags regissørrolle når en stor mengde datamateriale skal gjenfortelles som en forståelig beretning til en leser. Denne mektige posisjonen skal en ikke ta lett på. Det har jeg heller ikke gjort. Jeg har gått mange runder med datamaterialet for å finne frem til det som nå utgjør mine to analysekapitler. For å komme frem til disse har jeg måttet velge bort interessante temaer og historier. Dette har jeg gjort fordi de utvalgte temaene passet sammen i en helhetlig sammensetning utifra det jeg har ønsket å fortelle om feltet.

Steinar Kvale (2001: 133) skriver: "I løpet av analysen kan forskeren variere mellom å være en "fortellingsfinner" – som leter etter fortellinger i intervjuene, og en "fortellingskaper" – som setter de mange forskjellige hendelsene sammen til en sammenhengende historie". Under analysearbeidet har jeg forsøkt å holde på en rød tråd som utgjør den overordnede historien om rapens dominerende fortellinger og mine informaners posisjonering til disse. Den røde tråden legges ut som ledetråder til leseren som igjen er ment

⁴⁰ Riktignok kan forskeren invitere informantene sine til å komme med kommentarer til intervjuuskrifter eller foreløpige analyser. En av mine informanter ba om å få se intervjuutskriften, men gav meg ingen kommentarer på denne.

for å klargjøre poengene i den overordnede historien.⁴¹ Dette har vært vanskelig fordi informantene mine er forskjellige; de kommer fra ulike land, de er av ulik alder, de har ulike livshistorier og de har forskjellige yndlingsartister innenfor rap. Slike forskjeller resulterte i et komplekst og ambivalent datamateriale - noe som gjør analysen spennende, men likevel utfordrende da jeg har ønsket å gjenfortelle dette landskapet av ulike fortellerstemmer samtidig som jeg har én, som nevnt, overordnet rød tråd. Jeg opplevde det som krevende å løse opp de ulike fortellingene informantene lanserte i intervjuet. Det som gjorde datamaterialet enda mer komplekst var at en og samme person kunne gi meg fortellinger som var direkte motstridende til hverandre. Spesielt Farhans fortellinger om Cast skapte hodebry i analysefasen, fordi han kunne referere til ulike fortellinger da han snakket om Cast. Da dette skjedde oppstod det en bruddflate mellom to fortellinger fordi forløpene fortellingene representerer er motstridende til hverandre.

Til tross for informantenes ulikheter har jeg valgt en mer temabasert analyse fremfor den personbaserte. Dette er fordi jeg på tvers av ulikhetene fant gjennomgående like poeng i forhold til diverse temaer.

Etiske refleksjoner

Jeg har tatt etiske hensyn under alle fasene i denne oppgaven og prosjektet er meldt inn til Norsk Samfunnsvitenskapelig Datatjeneste, NSD (jf. NESH 2006: pkt. 10⁴²). Ved rekrutteringen til informanter var jeg nøye på å fortelle hva jeg holdt på med. Slik kunne jeg også være viss på at informantene visste hva de bega seg inn på da de sa ja til å være med på et slikt prosjekt (jf. NESH 2006: pkt. 8⁴³). Alle informantene fikk et skriv med informasjon om prosjektet hvor det også var opplyst at de kunne trekke seg når som helst (noe jeg også opplyste om i forkant av intervjuet). Jeg har også fått skriftlig samtykke av alle informantene mine (jf. NESH 2006: pkt. 9⁴⁴). Alle navn er anonymisert (jf. NESH 2006: pkt. 14⁴⁵). Noen

⁴¹ Med dette mener jeg ikke at jeg har forsøkt å komme fram til én hovedfortelling analytisk sett. Jeg sikter til selve organiseringen av oppgaven med tanke på at jeg skriver til en leser.

⁴² *Konsesjon og meldeplikt.*

⁴³ *Krav om å informere dem som utforskes.*

⁴⁴ *Krav om informet og fritt samtykke.*

⁴⁵ *Krav om konfidensialitet.*

av informantene gav uttrykk for at temaene som ble tatt opp i intervjuet føltes som ufarlige og opplevde dermed ikke at anonymisering var viktig. En av informantene uttrykte hvor ufarlig han syntes det var ved å si at jeg kunne bruke navnet hans. Det kan være at enkelte forskningstema virker uskyldige og lite personlige helt frem til man leser om seg selv på trykk. Det vil alltid være en fare for at informantene ikke kjenner seg igjen i de tolkningene som har blitt foretatt av dem. Dette har jeg vært bevisst. Men jeg har valgt å oppgi hvilke land informantene har bakgrunn fra fordi dette gjøres til et poeng i siste analysekapittel. Det som viste seg å bli en vanskelig avgjørelse var å utelukke informantenes egne raplåter fra datamaterialet. Som tidligere nevnt var jeg med flere av informantene mine i musikkstudio og fikk høre på noen av låtene deres. Disse låtene kunne ha utgjort en viktig del av datamaterialet. Men etter nøye vurdering har jeg ikke gjengitt noe av informantenes egen rapmusikk i tekstform eller foretatt en analyse av disse. Årsaken til dette er fordi låtene lett kan spores tilbake til informantene. Oslo er ikke en stor by, og som nevnt begynner også noen av informantene å få et mer kjent navn innenfor rapmiljøet. Dessuten har internettsider som *urørt* på hjemmesiden til nrk og *myspace.com* gjort det enklere for enhver å legge ut egen musikkproduksjon, noe som også har bidratt til en større tilgjengelighet til andres låter. Denne vurderingen er således tatt av hensyn til informantene slik at jeg kan opprettholde den anonymiseringen jeg lovte dem.

Oppsummering

I dette kapittelet har jeg gjort rede for hvordan jeg har gått frem for å rekruttere informanter; hvem disse er, intervjuplanlegging- og gjennomføring samt datamateriale og refleksjoner rundt analysen. Det som er mest vesentlig å ta med seg videre fra dette kapittelet er det jeg skriver om relasjonen mellom meg og de enkelte informantene. I forhold til dette tok jeg for meg hvordan kategorier påvirker selve relasjonen og intervjusituasjonen. En slik påvirkning har dermed også en effekt på det datamaterialet jeg sitter igjen med. I forhold til dette viste jeg til hvordan kategoriseringer av etnisitet foregikk i intervjuet med informanten Rauf. Jeg brakte denne problematikken videre da jeg diskuterte hvordan jeg og informantene sammen forhandlet frem visse fortellinger om rap. Dette eksemplifiserte jeg ved å vise til intervjuet med Asif hvor vi sammen posisjonerte ham bort fra gangstarap. Jeg avsluttet dette avsnittet med å si at jeg i etterkant har merket meg hvordan jeg i intervjusituasjonen lette etter såkalte positive fortellinger som uttrykte motstand. Dette gikk således ut over fortellinger

som dreide seg rundt partyrap da denne typisk ikke relateres til rapperes mottrekk til det øvrige samfunn.

5. ”Gangsta gangsta”⁴⁶

Dominerende fortellinger om rap

Det er jo musikk, det er ikke no...gatagreier.

På en måte er det gategreier,

men rap er også musikk.

(Rauf)

Mange av fortellingene om rap er basert på de amerikanske artistene. Da jeg spurte etter informantenes favorittrapper fikk jeg flere svar, men alle var rappere fra USA. I denne analysedelen har jeg valgt å hovedsaklig fokusere på tre av dem som ble nevnt. Disse er artistene *2Pac*, med det opprinnelige navnet Tupac Amaru Shakur, *50 Cent*, hvis egentlige navn er Curtis Jackson samt *Kanye West*. På mange måter er disse tre rapperne ganske forskjellige, noe som også var årsaken til at det var nettopp de tre navnene som kom opp under intervjuene. Men til tross for ulikhetene deler rapperne også fellespunkt.

I dette kapittelet vil jeg først gå inn på de ulike måtene autentisitet kan forstås og hvordan dette spiller inn i fortellinger om rap. Deretter vil jeg lansere fortellingene rundt Kanye West, 50 Cent og 2Pac, og tilslutt diskuterer jeg disse opp mot hverandre.

Jeg har tatt tre faktorer i betraktning for å kunne betegne et forløp som en fortelling. For det første har jeg sett på stedslokaliseringen ved å se på hvilket sosialt miljø som iscenesettes. Den andre faktoren som har hjulpet meg i fremkonstruksjonen av fortellingene er hvilke(n) rolle(r) som iscenesettes i den sosiale konteksten. En fortelling opererer gjerne med en såkalt hovedrolle, som også plottet og forløpet konstrueres rundt. Den siste faktoren jeg har tatt utgangspunkt i er fire ulike funksjoner som fortellingene og rollene (og rapgenrene) inntar. Disse funksjonene er generert utifra intervjuene med informantene og beskriver ulike funksjonsmåter rap har for informantene mine. De fire funksjonene er *talerør*, *dagbok*, *forbilde* og *fest*. Talerør- og festfunksjonen ble også introdusert implisitt i kapittel 2. Der rapperen benytter rap som et talerør er gjerne hensikten å sette egen eller spesifikke gruppers situasjon i samfunnet på agendaen. Dagbokfunksjonen beskriver

⁴⁶ Låttittel på Niggaz With Attitudes album *Straight Outta Compton* (1988).

hvordan artister uttrykker dype og personlige følelser i låter. Den tredje funksjonen representerer artistens forsøk på å fungere som et positivt forbilde for andre. Fjerde og siste funksjon omhandler rap som et underholdningsmedium og dreier seg om hvordan rap brukes som et festverktøy. Disse funksjonene gjør det lettere å skille fortellingene og rollene fra hverandre.

Jeg har også sett fortellingene i lys av rapmusikkens genresystem. Som nevnt i kapittel 2 skriver Adam Krims (2000: 81) at et genresystem er nødvendig hvis en skal kunne forstå de mangfoldige representasjoner innenfor rap. Det følger gjerne genrespesifikke formål med de ulike genrene. For eksempel vil partyrap fokusere på underholdningsfunksjonen, mens conscious og kanskje spesielt politisk rap typisk vil konsentrere seg rundt talerørsfunksjonen.

”Keeping it real”

For det, rap er at det handler om ditt liv.

Eller; det kan jo være om damer og da -

om kjærlighetssanger også. Det kan jo være alt mulig.

Men alt skal liksom handle om ditt liv.

(Rauf)

I intervjuene snakket informantene gjerne om motsetningene innenfor rap og hvordan dette befester seg i det de refererer til som *det egentlige*, *det opprinnelige* eller *det ekte* og videre motsetningene til dette: det som *ikke* er ekte. Gangsterrollen viste seg spesielt å kunne forklare noe om autenticitet da denne rollen betraktes på to ulike måter. Informanten min Ali snakket om forskjellen mellom *den ekte gangsteren* og, det jeg har kalt, *den kommersielle gangsteren*. Den ekte gangsterens liv skildres gjennom gangstarapgenren, en genre som Ali setter i sammenheng med *mye gjenger, mye fattigdom, mye tull og tøys – rett og slett. Og da var det gangstarap for da var det åssen man overlever. Det var i situasjoner man overlever.* Asif, en annen informant, liker å høre på gangstarappere fordi det er dem som kan karakteriseres som ”ordentlige”. I intervjuet sa han:

De rapper om det som har skjedd ordentlig for dem og...livet deres. Det er det dem rapper om, det som er ordentlig, De har ikke bare funnet på: ”Ja, jeg solgte hasj – jeg bare skriver

det ned.” For eksempel. De har gjort det de har gjort og så har de rippet om det. Ordentlig. Det er det som er kult å høre på.

Asif fortalte meg videre at det også er et spenningsmoment i gangstarap fordi rapperne (for eksempel) iscenesetter låtene sine med skuddlyder. Imani Perry (2005: 92) mener vi kan finne ulike roller innenfor spekteret av rapmusikkens iscenesettelser, og noen av disse vil for lyttere opptre som mer ekte enn andre som lettere kan avfeies som fiktive. Videre påpeker hun at lyttere gjerne vil oppfatte narkotikalangeren (*the drug dealer*) mer autentisk enn andre roller. Dette beror på at denne rollen er en faktisk del av undergrunnsøkonomien i amerikanske byer (Perry 2005: 92). Asifs beskrivelse hviler på denne ideen om at gangsterrollen ikke er uvanlig - og dermed en realistisk rolle - i det amerikanske samfunnet. På denne måten kan Asif også være sikker på at de rapperne han hører på faktisk rapper om det de selv har opplevd. Dokumentasjon av autentiske opplevelser er dermed et kvalitetskrav som Asif legger vekt på i rap. Videre lanserer han en autentisitetsforståelse som omhandler relasjonen mellom rapperens liv og det denne rapper om. Det å være ekte vil for Asif bestå i at rapperen i gangstagenren lever livet til en gangster.

Samtidig finnes det en annen gangsterfigur; en gangster som er mer opptatt av materielle goder og som oppfattes som kommersiell av informantene. Fortellingen om den kommersielle gangsteren sto svært tydelig for meg etter at jeg var ferdig med alle intervjuene. Gangstaraps kommersielle suksess betyr at rapperen som iscenesetter gangsterrollen ikke nødvendigvis lever et tilsvarende liv. Gangsteren kan heller være en mediert konstruksjon av den farlige – og dermed spennende – gangsterfiguren. Dette beskriver også Imani Perry (2005: 94):

In the late 1980s and early 1990s, artists began appearing who personified gangsters without ever having experienced that lifestyle: record companies manufactured gangsters for their sensational appeal. The co-optation of hip-hop by the mainstream therefore became associated with "fake gangsterism". Gangsterism turned into a commercial tool, sold for its gore like an action flick. Hip hop heads made effort to weed out the commercial gangsters⁴⁷ from the "real" ones, and so rumors of the suburban birthplaces and respectable middle-class childhoods of certain MCs surfaced as evidence of their authenticity, even though hip hop had been a cross-class art form for years.

⁴⁷ Den kommersielle gangsteren blir også kalt studiogangster (se Holen 2004: 265 og Keyes 2004: 173).

I intervjuet jeg hadde med Ali kom Perrys konsept om *fake gangsterism* opp. Slik Perry bemerker her snakket også Ali, som nevnt, om de to ulike gangsterroller hvorav den ene var ”ekte”⁴⁸ mens den andre utløses som følge av et markedspotensiale og imagebygging. Forskjellen mellom det Ali karakteriserer som den ekte, eller den ordentlige, gangsteren og den kommersielle gangsteren manifesterer seg også i låtmaterialet.

[...] det har blitt fra å overleve til penger penger, biler biler. Så nå er det ikke, nå er det heller mer penger penger, bare, enn budskap. Old school - da var det heller mer budskap. Fordi da var det sånn: Jeg gjør det jeg gjør for å få spise liksom, rett og slett. Eller for å tjene penger for å ha... For man hadde ikke penger. Nå er det, nå er levestandarden kanskje litt bedre enn det var. Så nå er det heller sånn for å tjene seg, for å bli veldig rik.

Mens låtmaterialet hos den ekte gangsteren inneholdt et budskap, dreier den kommersielle gangsterens tekster seg heller om økonomisk velstand. Dette skyldes endringer i den sosiale situasjonen, mener Ali. Tidligere var levestandarden i USA lavere; noe som også ville påvirke rapperens låttekster. Erfaringer fra et hardt liv ble satt ord på i egne raptekster. Den ekte gangsterens motstand i livet gjør det til en nødvendighet å finne metoder - ulovlige metoder - for å skaffe mat på bordet. Den ekte gangsteren skiller seg altså fra den kommersielle ved at førstnevnte må kjempe for å overleve. Og det er gangsterens kamp for å overleve som gir låtene det innholdsmessige budskapet som er fraværende i den kommersielle gangsterens låter. I sin beskrivelse av den kommersielle varianten vektlegger Ali rapperens ønske om å *bli veldig rik*. Fortellingen om den kommersielle gangsteren blir på denne måten ansett for å være en motsetning til den ekte gangsteren, og førstnevnte regnes dermed ikke som ekte.

Det finnes også autentisitetsavklaringer som ikke nødvendigvis dreier seg om gangstagenren spesifikt. Autentisitet kan også knyttes til den generelle svarte populasjonens erfaringer med fattigdom og storbylivets røffere sider (Perry 2005: 87). Samtidig trenger ikke erfaringer som regnes for å være ekte nødvendigvis å være faktiske opplevelser; følelsen av ekthet også kan finnes på et mer abstrakt plan ”as their truths are emotional [...]” (Perry 2005: 87) Autentisitetsforståelsen knyttes til den svarte marginaliserte stemmen, og dermed vil såkalte autentiske opplevelser automatisk knyttes til den undertrykte svartes

⁴⁸ Jamfør med Ice Ts term *O.G. Original Gangster*, fra låten med samme navn.

(mannens) opplevelser. Denne forståelsen av autenticitet sto også i fokus da John fortalte meg om hvordan hiphopkultur og rapmusikk startet. John fortalte meg at *det det begynte med var de fattige [...]. De sto på gata og sånn, ikke sant. Og rappa om hvordan det var.* Forestillingen om hvordan konseptet rap begynte befester seg også i det Farhan betegner som *det ordentlige, det man egentlig skal gjøre.* Videre lokaliserer Farhan denne begynnelsen i New York, og dette sa han om initiativtakerne:

[...] *Fordi det var sånn at de hadde noe å si, ikke sant. De var forbanna på samfunnet; det kom fra de folka, den laveste klassen. Som hadde noe å si, ikke sant. Som skulle bli hørt. Gjennom musikken sin eller hva som helst. Og det er der det starta.*

De som tilsynelatende hadde noe å fortelle var *den laveste klassen*, og Farhan personifiserte disse som doplangere og gangstere i intervjuet. Men han karakteriserte ikke gangstarap som en automatisk del av dette *egentlige*. Likevel er det klare likheter mellom det Ali betegnet den ekte gangsteren og Farhans beskrivelse av *den laveste klassen*.

I innledningen til oppgaven skrev jeg om høgskolelektoren Nazneen Khan-Østrems forståelse av autenticitet og rap. I det samme intervjuet med Klassekampen (10.11.2004)⁴⁹ får hun spørsmål om hva hun mener det å være ekte innenfor hiphop betyr. Khan-Østrem svarer: "Det handler selvsagt mye om klasse; og det å ha en politisk bevissthet rundt dette".⁵⁰ Dermed viser også Khan-Østrem at erfaringer med fattigdom representerer det ekte innenfor rap og hiphop. Videre sier Khan-Østrem til Klassekampen: "Det er ikke bare barnslig når hip hop-fundamentalister vektlegger gettoen: Det var her kulturen oppsto og ble utviklet". På denne måten knytter hun "gata" og gettoen til *det opprinnelige*.

Men "gata" behøver ikke nødvendigvis å ha en sammenheng med kriminalitet og overlevelse. Som et tilhørighetsforhold betyr "å holde seg i gata" også å huske på hvor man kommer fra. Dette kom frem i intervjuet med Farhan:

49

http://www.klassekampen.no/kk/index.php/news/home/artical_categories/kultur_medier/2004/november/ikke_ekte_vare, lesedato 14.12.06.

⁵⁰ Spørsmålet Khan-Østrem får er: *Men hva er viktigst: «rase» eller klasse?* Dermed blir hun nødt til å velge mellom disse, og det legges derfor ikke opp til at klasse og etnisitet ofte er knyttet til hverandre.

Jeg: *Hva vil det si å holde seg i gata?*

Farhan: *Det er sånn, du har vokst opp et sted, ikke sant. For eksempel kommer du fra gata, la oss si i New York da. I Bronx, ikke sant, det er det for eksempel en getto. Så er det en rapper som er derfra, og da må han representere stedet sitt da. Hvis han blir stjerne og han har kjøpt seg hus i L.A. for nå er han jo stjerne så nå er han borte, han er aldri der lenger, ikke sant. Men så er det sånne folk som husker ham fordi du blir ikke stjerne over natta, ikke sant. Han må jo ha holdt på en del. [...]. Da er det sånn at de folka har tatt vare på deg, hjembyen din da. Og det er viktig å representere det. Det er det som er hele greia; å holde seg i gata. For da er du liksom en del av dem, du er ikke bare en stjerne.*

En rapper som gjør suksess vil alltid bære med seg gatetilhørigheten til tross for fraflytting fra gettoen. Her kobler Farhan "å holde seg i gata" til gatekonteksten hvor henvisningen er til den bokstavelige gata. Samtidig refererer det "å huske hvor en kommer fra" til ens geografiske og sosioøkonomiske bakgrunn.

Autentisitet har altså flere aspekter knyttet til seg, og det legges vekt på ulike faktorer i diskusjonen rundt hva som er ekte. Blant mine informanter er autentisitetsbegrepet forhandlingsbart, men stikkord som å "overleve", "fattigdom" og det å ha et budskap står som vesentlige. Samtidig legger de også vekt på at rapperens sosiale posisjon, i form av hvor denne kommer fra – geografisk og sosioøkonomisk - og i hvilken genre rapperen befinner seg innenfor, er avgjørende. Det å være ekte ligger da innbakt i at rapperen er tro mot disse to faktorene. Men likevel er det noe som klassifiseres som *mer* ekte enn noe annet. Dette kommer til syne når jeg nå skal lansere tre fortellinger om rapperne Kanye West, 50 Cent og 2Pac. Jeg begynner med Kanye West.

Fortellingen om Kanye West

Men når du ser på de nye rapperne,

se på Kanye West, ikke sant.

Han er jo ikke, han er rapper han og,

men han skiller seg ut fra de andre rapperne i USA.

Selv om han bor i USA.

(Vahid)

Historiene jeg fikk om Kanye West i intervjuene fortalte meg at Kanye ikke er som andre rappere. Det å ikke være som andre rappere henspiller på flere faktorer. For eksempel er begge foreldrene til Kanye godt utdannet og rapperen har hatt en god oppvekst i et middelklassehjem. Kanye har verken erfaring med gatekonteksten, gettoen eller gjengmiljøet. Opprinnelig er han en musikkprodusent og har jobbet med flere ulike artister. Kanye hadde lyst til å begynne og rappe, og i den forbindelse befant han seg en dag på gulvet foran noen representanter fra et plateselskap. Det var Farhan som fortalte meg om Kanyes møte med disse mektige representantene, han sa: *de folka som har penger, de skal liksom investere i ham.* Den gryende rapartisten møtte opp kledd som en businessmann; *han kom i skjorte og penklær, ikke sant.* Deretter forteller Farhan, at Kanye fikk spørsmål om han hadde solgt narkotika, *for det er de fleste rappere gjør da.* Men til tross for at Kanye ikke kunne svare bekreftende på dette fikk han altså sjansen til å prøve seg som rapper. Med denne historien er det tydelig at Farhans betegnelse av rappere sikter til de som selger eller tidligere har solgt narkotika. Dessuten, sa Farhan om Kanye; *han er ikke sånn som de andre folka som hele tida maser om at "vi er fra gata – fra gettoen" og alt det der, ikke sant.* Forskjellene mellom Kanye og de andre rapperne er altså Kanyes sosioøkonomiske bakgrunn som har holdt ham unna gata og gettoen. Dette preger låtene hans, noe flere av informantene mine også gav uttrykk for: *hvis du hører på noen av sangene hans; det er aldri prat om sånne gangstergreier, dop og skyting og sånn.* Genremessig beveger Kanye West seg innenfor consciousrettet rap, men han er også velkjent for sine mer underholdende partyraplåter.⁵¹ Farhan påpekte spesielt i intervjuet at Kanye rapper om såkalte moderne problemer i samfunnet. Selv sier Kanye i et intervju at

⁵¹ Kritikere vil også muligens kalle Kanye Wests musikk for poprap eller hippop, dette kan være pga låtenes produksjonsside da de kan være storslagne og Kanye har også ofte gjestartister utenfor rapgenren.

Rap music innately has to be hard. But we've changed what it means to be hard because life itself is hard. I've started presenting the hardship of regular people's lives. Hard isn't always "I went to jail" or "I have to shoot somebody. I'm gonna kill somebody today." Hard is anything: "I have a test to take."⁵²

Kanye utvider definisjonen av hva en rapper kan rappe om i låtene sine. I en gangstaspesifikk autentisitetsforståelse vil det å være hard tilsi å rappe om erfaringer fra fengselsopphold eller skytedramaer, som Kanye viser til her. Kanye mener at det å være hard kan utvides til å bety noe annet enn dette, og det er de vanskelige opplevelsene i "en vanlig persons" liv han beskriver i sine låter. Farhan betegner slike problemer som moderne problemer. Fokuset på vanlige personer med moderne problemer leder oss til en fortelling som skiller seg kraftig ut fra andre tilsynelatende dominerende fortellinger om rap. På denne måten utfordrer Kanye den tidligere nevnte gangstaspesifikke autentisitetsdefinisjonen. Samtidig er Kanye tro mot hvor han kommer fra ved å ikke luge på seg en bakgrunn med tilhørende problemer.

Farhan, i likhet med flere av informantene, nevnte spesielt låten *Jesus Walks* på Kanyes debutalbum *The College Dropout* som kom ut i 2004. Farhan forteller:

[...] *De fleste rappere snakker om at de har solgt knark og alt, og har sånne halvnakne damer på video og sånn, men..."med en gang jeg rapper om Jesus og religionen, så skal ikke jeg få spilletid på radio".*

Farhans utsagn er hentet direkte fra *Jesus Walks*. Selve låten åpner med nærmest et majestetisk lydbilde idet Kanye sier: *We at war, we at war with terrorism, racism, and most of all we at war with ourselves*. Det er krig og motstanderne er altså flere. Gjennom låten leder Kanye oss gjennom et landskap av farer samtidig som vi blir kjent med hans forhold til Gud; *I want to talk to God but I'm afraid because we ain't spoke in so long*. Gud er den som kan lede oss gjennom disse farene. Generelt er *Jesus Walks* spekket med intertekstualitet, med fraser som refererer til andre tekster, enten det er Bibelen eller låter av andre artister.

⁵² Intervju med Playboy, hentet fra hip-hop.no: <http://www.hip-hop.no/archive/index.php/t-6125.html>, lesedato: 28.03.2006.

Det rike omfanget av referanser utvider også fortellingene Kanye West aktiviserer. En av de tydeligste er likevel henvisningen til Gud. På ett tidspunkt rapper Kanye; *I walk through the valley where the shadow of death is*. Den fulle setningen lyder "*Even though I walk through the valley of the shadow of death, I will fear no evil, for you are with me*".⁵³ Spesielt denne delen av låten finner jeg relevant, bare hør på Kanye:

*We rappers is role models we rap we don't think
I ain't here to argue about his facial features
Or here to convert atheists into believers
I'm just trying to say the way school need teachers
The way Kathie Lee needed Regis that's the way I need Jesus
So here go my single dog radio needs this
They say you can rap about anything except for Jesus
That means guns, sex, lies, video tapes
But if I talk about God my record won't get played Huh?*

Rappere er forbilder, rapper Kanye. Dette står i kontrast med NWA når de rapper *Do I look like a mutha fuckin' role model* i låten *Gangsta gangsta*. Videre rapper Kanye at han ikke vil krangle om Jesus ytre trekk, noe som henviser til at avbildninger av Jesus ofte viser ham som en hvit mann med blå øyne; et trekk som flere svarte oppfatter som en fornærmelse.⁵⁴ Kanye sammenligner sitt behov for Jesus' støtte med behovet for lærere. Videre sammenligner han med den tidligere programverten Kathie Lee som, etter å ha forlatt sin programlederpartner Regis, hadde problemer med å oppnå samme popularitet.⁵⁵ Kanye setter så tilsynelatende dominerende fortellinger om rap opp mot veggen når han rapper *They say you can rap about anything except for Jesus*, noe som vi så også kom frem i Farhans beskrivelse av låten. For Kanye begrenser å kunne rappe om *alt* seg til å rappe om *guns, sex, lies, videotapes*.⁵⁶ Her henviser Kanye til at rap domineres av tema som er innenfor en mer gangstaorientert rap. For Farhan er denne låten, blant flere av Kanyes låter, rapperens signal

⁵³ Hentet fra nettsiden www.slangcity.com, lesedato 21.11.06. Denne passasjen benyttes også av Samuel L. Jacksons rollefigur i øyeblikket før han dreper sitt "offer" i Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* (1994).

⁵⁴ Hentet fra nettsiden www.slangcity.com, lesedato: 21.11.06

⁵⁵ www.slangcity.com, lesedato: 21.11.06

om en posisjonering bort fra gangsterrollen. Dette kommer spesielt tydelig frem hvis en setter Kanye West opp mot rapperen 50 Cent, mener Farhan.

[...] *Men de som hører på radiomusikk da, de som for eksempel hører om 50 cent... De har et bilde av 50 og det er sånn: "å, alle rappere er som 50", ikke sant. Og det vil si liksom sånn derre gangster da.*

Kanye West er altså annerledes enn de andre rollefigurene i fortellingene om rap, hvor spesielt gangsteren 50 Cent opptrer som sammenligningsgrunnlaget. Låter om våpen, sex, løgner og videobånd er det som spilles på radio og for publikumsmassene, rapper Kanye, og med det artikulterer han samtidig en kritikk mot rapmusikkens kommersielle sider. Et videre ledd i denne tankegangen bringer oss til at Kanyes referanseramme forholder seg til en fortelling om den kommersielle gangsteren.

Først og fremst virker det som om *Jesus Walks* er en kritikk mot dominerende oppfatninger om rap, der det eksisterer visse regler for hva en kan rappe om. Det typiske befester seg i en gangstarorientert rap, og Farhan knytter dette spesifikt til 50 Cent. Kanye snakker også ut over rapens interne fortellinger når han sier *I ain't here to argue about his facial features*, et utsagn som refererer til den dominerende forestillingen om en hvit Jesusskikkelse. Kampen mot rasisme er til stede (selv om Kanye i denne låten ikke ønsker å krangle om dette), et faktum han også befester i låtens "åpningstale": [...] *We at war with racism* [...]. Krigen mot rasisme ble også tydelig forkynt av Kanye under en konsert som gikk til inntekt for ofrene etter orkanen Katrina, som rammet New Orleans i 2005. Kanye viste sin vrede over medias fremstilling av svarte innbyggere i New Orleans som "løsgjengere" og hevdet at regjeringens trege respons skyldtes at ofrene hovedsaklig var svarte. Rapperen avsluttet med en beskjed direkte til presidenten: "Bush doesn't care about black people". Med slike uttalelser viderefører Kanye West formålet om å belyse sosiale og ideologiske problemer i samfunnet (jf. Afrika Bambaataa og Grandmaster Flash and the Furious Fives *The Message*). Denne henvisingen passer også med tanke på at Kanye i flere låter ser utenfor seg selv, og benytter seg av "vi-et" ved siden av "jeg" som låtens fortellerstemme. Kanye retter spesielt fokuset mot et samfunn med etnisitetsskiller, men er

⁵⁶ *Sex, lies and videotapes* er forøvrig tittelen på en kultfilm fra 1989 med Steven Soderbergh som regissør (www.slangcity.com). Lesedato: 21.11.06

samtidig opptatt av at disse etnisitetsskillene også opptrer som klasseskiller. Dette utdraget er hentet fra låten *We Don't Care* fra samme album som *Jesus Walks*.

*You know the kids gon' act a fool
When you stop the programs for after school
And they DCFS, some of em dyslexic
They favorite 50-Cent song without questions*

Kanye beveger seg, som nevnt, mot consciousrettet tematikk i låtene sine. I *We Don't Care* ser vi tydelig Kanyes samfunnsengasjement. Det humoristiske, om jeg kan si det slik, er at Kanye her benytter rapperen 50 Cent som eksempel på hva "de fortapte barna" hører på. Det er også muligens herfra informantene mine, eller spesielt Farhan som den dedikerte Kanye fan han er, har fått grobunn til ideen om motsetningene mellom Kanye og 50 Cent.

Med låter som *Jesus Walks* utfordrer Kanye gangstagenrens dominerende stilling i rapmiljøet. Likevel er han ikke "feil"; han er "annerledes". 50 Cent er derimot "typisk". Nå skal jeg utforske videre hva en slik eventuell motsetning til Kanye West vil si. Jeg skal se på mine informanternes forestillinger om rapperen 50 Cent.

Fortellingen om 50 Cent

*La oss si...50 Cent liksom. Greit, han var
litt kul i begynnelsen, ikke sant. Han ble
skutt så og så mange ganger, men etter
hvert så er det sånn...en blir lei, ikke sant,
siden han sier det samme hele tida.*
(Vahid)

50 Cents opprinnelige navn er Curtis Jackson, men han tok sitt alterego fra en "hustler".⁵⁷ Dette navnet passer godt med det informanten min Farhan fortalte meg om 50 Cents oppvekst. Bare hør på dette:

Moren hans fødte ham som femtenåring, ikke sant. Og hun døde tre måneder etter det. Besteforeldrene hans var skikkelig gamle og tok vare på ham, ikke sant. De var for gamle for å passe på ham så han kunne gjøre hva han ville. Og i en alder av 12 år møtte han noen dealere som sa sånn "hei, ikke gå på skolen, vi kan ta vare på deg". De var sånne gangstere der hvor han bodde. Skolesekken hans ble fylt med masse heroin og sånn. Det området de bodde, hvis de mennene hadde gått med det så hadde de blitt tatt av politiet. Fordi de er mistenksomme, ikke sant, Men ingen mistenker en femtenåring, ikke sant. Eller, en tolvåring da. Han [50 Cent] gikk og leverte sekken, også da han kom tilbake sa de sånn: "Da er det jobben din". Ja, han begynte ganske tidlig egentlig. Og så bygde han seg opp, ikke sant. De greiene med at han ble skutt ni ganger og overlevde - det er ikke mange som greier det, så han fikk... Det var pr-greia hans da.

Dette forløpet om 50 Cents oppvekst virker til å være tatt rett ut av et – riktignok utradisjonelt - eventyr. 50 Cent startet livet sitt med et tragisk utgangspunkt. Den unge moren dør og etterlater baby-Curtis hos de gamle besteforeldrene som igjen overlater ansvaret hos de lokale gangsterne. Gangsterne lærer opp 50 Cent til å bli en gangster med eget territorium på gata. Farhan fortalte meg fortellingen om 50 Cent for å forklare meg hvorfor rapperen på grunn av sin tidligere karriere i dag blir omtalt som en gangster. *De greiene med at han ble skutt ni ganger og overlevde* karakteriserer Farhan som 50 Cents

⁵⁷ Intervju med 50 Cent: <http://www.stress.no/magazine.aspx?Nid=1746&cat=10>, lesedato: 13.06.06.

promoteringsstunt. Videre fortalte Farhan meg at det var de ni skuddene som gav rapperen oppmerksomhet. *Det var da de rike plateselskapene, de store plateselskapene tenkte: "han har et produkt som vi kan selge". Han ble tatt imot med gode armer da, ikke sant.* Med denne uttalelsen beskriver Farhan øyeblikket 50 Cent ble anerkjent som en rapper av plateselskapet. Dette minner om skildringene av Kanyes første møte med de mektige representantene fra plateselskapet. Men i fortellingen om Kanye presiserte Farhan at Kanye fikk begynne å rappe *til tross for* at han ikke har solgt narkotika, mens 50 Cent fikk begynne å rappe *fordi* han har solgt narkotika. Den velkjente episoden hvor 50 Cent ble skutt ni ganger og overlevde, inntraff riktignok etter at han hadde begynt å rappe. Men slik Farhan sier det: det var de ni skuddene som gjorde ham til en spennende rapper og – ikke minst – sto som bevis på 50 Cents autenticitet som gangstarapper.

50 Cent er altså gangster og iscenesetter gangsterrollen i rapmediet. Alle informantene mine snakket om 50 Cent i intervjuene. Én av dem hører på 50 Cent. Denne ene begrunnet dette med at 50 Cent er underholdende, han tilbyr underholdende musikk – verken mer eller mindre. Alle informantene benyttet rapperen 50 Cent som eksempel på at rapmusikk er en del av en kommersiell industri. Farhan nevnte i intervjuet at 50 Cent som rapper om å være *P.I.M.P.*⁵⁸ i en låt er *typisk rap*. At 50 Cent fremstår som noe typisk innenfor rapmediet blir også tydelig da alle informantene benytter denne rapperen som referanseramme. Jeg tror det typiske manifesterer seg i to ulike aspekter. Det første aspektet henviser til gangsteren som rolle. Gangsteren er en dominerende rolle innenfor spekteret av tilgjengelige roller i fortellingene om rap. Gangsterrollen tilhører dessuten flere fortellinger. Det andre aspektet viser til frykten for kommersialisering som igjen betraktes som motsetning til det ekte innenfor rap. 50 Cent blir anklaget for å utnytte skyteepisoden i flere raplåter, noe som informantene mine oppfatter som et ledd i en plan om å selge plater. 50 Cent symboliserer dermed frykten for at hiphopkulturens *opprinnelighet* er fortapt. Med dette menes at rapmusikk har gått fra budskap og iscenesettelse av den ekte gangsteren til den kommersielle gangsteren på jakt etter raske penger. Det sistnevnte aspektet ble spesielt vektlagt av informantene. Da 50 Cent var ung måtte han trekke på gata for å få midler til å overleve. Den harde virkeligheten ble til raplåter. Når han nå gjør det bra som rapper og

⁵⁸ På albumet *Get Rich or Die Tryin'* (2003). Etter Krims (2000) genreinndelinger er det også fruktbart å plassere 50 Cent innenfor *mack rap* eller varianten *don rap*. Mackrap handler gjerne om rapperens, ofte overdrevne, seksuelle makt over kvinner. Donrap kombinerer mackvarianten med gangstarap (se Krims 2000: 62-65 og 83-86).

selger store mengder plater trenger han ikke lenger å trekke på gata. Dette illustrerer et spenningspunkt. Jeg fortalte tidligere om Farhan som vektlegger at det er viktig å ”holde seg i gata”, i betydningen å huske hvor en kommer fra. Den sosiale situasjonen til 50 Cent har tatt seg betraktelig opp; han trenger ikke lenger å trekke på gata for å overleve. 50 Cent er rik. Erfaringene fra gata er et tilbakelagt stadium. Hvis 50 Cent ikke lenger kan gi lytterne sine historier fra gata - hva skal han da rappe om? Jeg spurte Asif om dette.

Jeg: Men det er noen som sier at før så var han [50 cent] gangster, men nå er han...

Asif: Businessman.

Jeg: Men kan man rappe om gangsterlivet da hvis man har fått mer penger og gjør noe helt annet liksom?

Asif: Nå rapper han ikke om gangster lenger hvis du har sett.

Jeg: Nå rapper han bare om penger?

Asif: Ja. "I'm filthy rich blablabla"...

Spenningspunktet viser seg altså idet 50 Cent balanserer mellom å ”holde seg i gata” og å rappe om det livet han nå faktisk lever. Muligens er det også vissheten om dette som stadig får 50 Cent til å stadig returnere til de berømte, og lukrative, ni skuddene han fanget med kroppen sin. Samtidig ”skinner” han. Bare hør på dette:

Niggaz wanna shine like me (me), rhyme like me (me)

Then walk around with a 9 like me (me)

They don't wanna do it, 3 to 9 like me

And they ain't strong enough to take 9 like me

Dette er strofer fra låten *U Not Like Me*.⁵⁹ 50 Cent henviser her til andre rappere som vil tjene penger slik han gjør, kunne rappe som han, bære pistol på seg – og således være like dyktig og ”hard” som ham. Men for å bli som 50 Cent kan en ikke være redd for å komme opp i en situasjon der en er i et mindretall mot motstanderne. Og 50 Cents tilsynelatende sterkeste kort: andre er heller ikke sterke eller store nok til å overleve ni skudd som ham. 50 Cent aktiviserer her ulike referanser. I den første linjen viser rapperen til ideen om at alle

⁵⁹ Bonusspor på albumet *Get Rich or Die Tryin'* (2003).

svarte, - som han, enten de er rappere eller ikke - ønsker å tjene de pengene han tjener (*they want to shine*). Ved bruk av denne setningen henviser 50 Cent antakeligvis til alle gullsmykkene han har råd til, hvor å skinne blir et symbol på materialistisk velstand. Utover dette bildet kan en også lese at 50 Cent her sier at *niggaz*, det vil si svarte med lav sosioøkonomisk kapital (jf. Kelley 1996 og Perry 2005) ønsker den samme suksessen som han har hatt, for å kunne klatre oppover i klassehierarkiet. Å være en bedre rapper enn andre konkurrerende rappere er forankret i hiphopkulturens *battles* hvor to rappere ved hjelp av rim setter den andre i et dårlig lys. De neste tre linjene posisjonerer 50 Cent inn i gata som sosial kontekst; på gata må en være hard, en er nødt til gå med våpen, kunne slåss mot et flertall og kunne ta imot kuler fra våpen. Ved å oppfylle alle disse kriteriene forsøker 50 Cent å overbevise lytterne om hans krav på gangsterrollen. Men for informantene mine blir det for tydelig at 50 Cent utnytter fortellingen om den ekte gangsteren. Det jeg karakteriserte som et spenningspunkt blir et paradoks. For å være ekte må 50 Cent rappe om det livet han lever nå, men samtidig må han holde seg ”i gata”. Informantene mine snakket om 50 Cent som om han har konvertert fra fortellingen om den ekte gangsteren til fortellingen om den kommersielle, eller materielle gangsteren. Ved å referere til 50 Cent som om han ikke lenger er en ekte gangster sier informantene med dette at noen erfaringer tilskrives som *mer* autentiske enn andre. Med en forhandlingsbar autentisitetsdefinisjon, slik jeg nevnte tidligere, ville 50 Cent vært like ekte nå selv om han rapper at han skinner. Men hvis du har penger opplever du lite eller uansett mindre motstand i livet. Fraværet av motstand manifesterer seg i låtmaterialet som igjen blir mindre interessant. I fortellingen om 50 Cent og fortellingen om den kommersielle gangsteren, som på mange måter overlapper hverandre, er således autentisiteten truet – hvis ikke fullstendig borte. Er det likevel slik at nøkkelen til å være ekte er forankret i gatekonteksten og i det å måtte kjempe for å overleve?

Skillet mellom fortellingen om den ekte gangsteren og fortellingen om den kommersielle gangsteren er et tegn på at rap har beveget seg bort fra en æra. Skillet befester seg ved rapperen 2Pac, Tupac Shakur, mener Ali. Han er den siste ekte gangsteren, fastslo han i intervjuet. La oss se på fortellingen om Tupac Shakur.

Fortellingen om Tupac Shakur (2Pac)

"Vi kan gjøre forandringer.

All I see is racist faces".

Han snakker om det.

(Rauf)

Rapartisten Tupac Amaru Shakur, 2Pac, er ikke bare avholdt blant rapfans, men også av teoretikere som har forsket på hiphop.⁶⁰ Det kan nesten oppfattes som "feil" å ikke like 2Pac, eller slik Farhan formulerte det i intervjuet: *det er jo akkurat som en reaggeartist som ikke liker Bob Marley. Hva er du da? Det går ikke.* Farhan karakteriserte ikke seg selv som en fan av 2Pac. Blant informantene mine var det spesielt tre av dem som vektla 2Pac som deres yndlingsrapper. Rauf var en av dem. Rauf gav meg fortellingen om 2Pac gjennom sine personlige opplevelser, noe jeg kommer nærmere inn på i siste analysekapittel. 2Pac har blitt tildelt flere roller i sin iscenesettelse i rapmediet. Blant annet er han kjent for å være en *thug* som kan forstås som en type gangster. Samtidig trekkes 2Pacs politiske rolle og hans samfunnsengasjement frem. Rauf gav meg et bilde av en kompleks figur, men plasserte sin helteskikkelse i en 2Pac som kjemper mot et samfunn der svarte oppfattes som annenrangsborgere. Da jeg spurte Rauf om 2Pac sa han: *"Vi kan gjøre forandringer. All I see is racist faces."* *Han snakker om det.* Låten Rauf siktet til er *Changes*⁶¹. I *Changes* retter 2Pac fingeren mot det han mener er feilene i det amerikanske samfunnet. Bare se på dette tekstutdraget:

I see no changes wake up in the morning and I ask myself

is life worth living should I blast myself?

I'm tired of bein' poor and even worse I'm black

my stomach hurts so I'm lookin' for a purse to snatch

Cops give a damn about a negro

pull the trigger kill a nigga he's a hero

Give the crack to the kids who the hell cares

⁶⁰ For eksempel ble det arrangert en samling for en gruppe akademikere, journalister og fans på Harvard University 17.4 2003 for å snakke om hiphop. Hensikten var utforske Tupacs "[...] legacy as an intellectual, a political figure, and an urban folk hero" (Neal 2003).

⁶¹ På albumet *Greatest Hits* (1998).

one less hungry mouth on the welfare

Teksten er gjennomgående negativ da 2Pac reflekterer rundt sin egen livssituasjon. Kombinasjonen av å være fattig og svart betegnes ikke som god, da 2Pac tvinges ut på gata for å stjele for å overleve. Låten referer til ulike rapgenre og fortellinger. Først og fremst settes lytterne inn i samfunnskritikk som kjennetegner både conscious- og politisk rap. Når 2Pac rapper; *my stomach hurts so I'm lookin' for a purse to snatch. Cops give a damn about a negro, pull the trigger kill a nigga he's a hero* trekkes det spesielt på gangstarapgenren hvor faktorer som å "overleve" og kritikken av politiet (jf. NWAs *Fuck tha Police*) markerer gjenkjennelsen. 2Pac er sulten og må stjele en lommebok for å få mat (overlevelse) og posisjonerer seg dermed rett inn i rollen som *den ekte gangsteren*. De to siste linjene er en sarkastisk bemerkning hvor 2Pac påpeker at en like gjerne kan gi narkotika direkte til barna; samfunnsstrukturene vil likevel føre dem til det, enten om han henviser til salg og/eller bruk.

Låten er preget av en negativ holdning til fremtiden fordi 2Pac ikke ser antydninger til konkrete planer om sosiale, politiske og ideologiske forandringer. Hvordan kan forandringer oppstå når politiet kun bryr seg om å skyte svarte – noe som også fører dem til heltestatus? 2Pacs samfunnskritiske røst trekker tydelig på rapgruppa Public Enemys politiske ideologi, men nærmer seg, som nevnt, også consciousrap (jf. *The Message*) samt gangstarap.

2Pacs oppvekst var preget av fattigdom og radikal politisk bevissthet, sistnevnte mye på grunn av morens deltakelse i den politiske bevegelsen Black Panther Party (Dyson 2001 og Toop 2003: xvi). Michael Dyson (2001) skildrer 2Pac som en intelligent mann med interesse for tema som både berørte filosofiske og ideologiske spørsmål. Som artist innehar 2Pac et tematisk spenn som gjør det vanskelig å plassere ham genremessig. Likevel plasseres han gjerne i gangstarapgenren, mye på grunn av hans tilknytning til plateselskapet *Death Row Records* og West Coast rapen. Historien om 2Pac endte tragisk idet feiden mellom West Coast- og East Coasttradisjonen, som særskilt utspilte seg mellom 2Pac og rapperen Notorious B.I.G. (Biggie), resulterte i drap på begge sider.⁶²

⁶² Skytingen av 2Pac og Biggie er myteomspunnet og det florerer med motstridende teorier om hendelsen. En av forklaringene er at rappers omgangsvener (i tilknytning til plateselskapene) drepte den andre (se for eksempel dokumentarfilmen *Biggie and Tupac* fra 2002 av Nick Broomfield).

Til tross for 2Pacs forbindelse til gangstarap og iscenesettelsen av gangsterrollen avviser flere av informantene mine 2Pacs posisjon som gangster. Som med Kanye West ble utsagnet ”han var annerledes” en gjenganger i intervjuene da informantene snakket om 2Pac. Hør for eksempel på Ramin her:

Han var annerledes, han var en sånn...dyp kar, skjønner du. Tekstene hans hadde mening, det var ikke sånn derre... La meg sammenligne da: Du har 50 Cent, han er skikkelig populær nå. Prater bare om damene sine, penger - underholdende musikk rett og slett. [...] Mens 2Pac, hvis du har hørt noe ordentlig av ham, han har... dype tekster ass. Han skreiv noe med mening. Han skreiv om døden, han skreiv om livet etter døden, han skrev om fattige folk i USA, om de svartes situasjon i USA.. Alt mulig! Du kan på en måte lære av han, skjønner du? Han var noe spesielt ass.

Nok en gang blir 50 Cent grunnlag for sammenligning, og fortellingen om han settes opp mot fortellingen om 2Pac. Motsetningen legges i at 2Pac ikke rapper kun for å underholde et publikum: 2Pac hadde – og har fortsatt - noe å fortelle. Flere av informantene, her representert av Ramin, motsetter seg altså 2Pac som en gangster – og gjør det ved å sette ham opp mot 50 Cent. 50 Cent er gangster. 2Pac har dype tekster med mening. Temaene i 2Pacs låter er budskapsrettede og hans samfunnskritikk posisjonerer han tilsynelatende også bort fra gangsterrollen. Ramin mener at 2Pac ikke er gangster fordi han ikke ligner 50 Cent som rapper om penger og damer. Således plasserer Ramin gangsterrollen som en som kun ”tilhører” fortellingen om den kommersielle/materielle gangsteren.

Gjennomgående er altså 50 Cent det som er typisk for rap, mens fortellingene om Kanye West og 2Pac vitner om motsetningene til dette typiske. Fortellingen om 2Pac overlapper riktignok på mange måter fortellingen om den ekte gangsteren (jf. *Changes*). Kampen mellom det som oppfattes som det opprinnelige (å ha et budskap; ha noe å fortelle samt å kjempe for å overleve) og fortellingen om 50 Cent er dermed den tydeligst artikulerte blant informantene. Kampen handler om budskapsrettede tekster mot innholdsløse tekster. Sjæl mot penger, og talerørs- mot underholdningsfunksjonen.

Ali betegnet 2Pac som den siste ekte gangsteren. Men selv om Ali posisjonerer 2Pac inn i rollen som en autentisk gangster er han likevel mer ambivalent i sin holdning til den kjente rapperen. Ali var også en av dem som illustrerte at det tilsynelatende er ”riktig” å like 2Pac. Da jeg spurte ham om hvilke rappere han liker sa han: *de fleste vil si 2Pac så jeg må vel si det jeg også*. Og videre fortalte Ali: *2Pac også sa feil ting liksom [...]Men neste dag*

kunne han lage en sang som heter for eksempel "Dear mama". Der han synger for moren sin. Alis lesning av 2Pac viser til rapperen som sa de riktige tingene som da han skrev en låt til moren sin. Men 2Pac kunne også si feil ting, slik Ali formulerte det. De situasjonene hvor 2Pac var "feil" var da han omtalte kvinner som *bitches* eller beskrev sitt eget liv som en *thug*. Ved å betegne at 2Pac også kunne si feil ting påpeker Ali implisitt at det er et skille mellom det som er "riktig" og det som er "feil" innenfor rap. Som jeg har skrevet om i metodekapittelet kan det være at min tilstedeværelse var med på å påvirke en slik kategorisering. Videre spiller Ali på at det som er feil henviser til 2Pacs tilknytning til gangstarap. I denne siden av 2Pac spiller gatekonteksten en viktig del av hans iscenesettelse. Rapperen levde sitt liv på gata og hadde også tatovert "THUG LIFE" på armen (Keyes 2002: 244). Denne todelingen av 2Pacs låtmateriale som Ali beskriver blir også spesifisert av David Toop (2000) i boken *Rap Attack # 3*. 2Pacs dobbelhet kommer til syne ved at rapperen på den ene siden var opptatt av sin familie og Black Panther Partys revolusjonære handlinger, mens han på den andre siden også lot seg forføre av materielle goder (Toop 2000: xvi). Derfor virker det også som om 2Pac streifer fortellingen om den kommersielle gangsteren. Men foruten Alis betegnelse av at også 2Pac kunne rappe om feil ting, ble aldri 2Pac omtalt på samme måte som 50 Cent i intervjuene. Dermed ble heller ikke 2Pac posisjonert inn i fortellingen om den kommersielle eller materielle gangsteren.

Gangsterrollen er på mange måter motsetningsfull. Gangsteren oppfyller rollens virkelighetskrav ved kamp om overlevelse, og gangsterens forklaring på sitt veivalg er gjerne samfunnets viktimisering av utsatte grupper. Imani Perry (2005) påpeker at "The narratives of gangsterism, drug dealing, and other violence often explain these practices with poverty, desperation, lack of education opportunity, or a conflicted relationship to a father" (2005: 108). Når Ali sier at gangsteren gjør det han gjør for å overleve, tilsier dette at gangsterrollen er en løsning på strukturelle hindringer. Gangsterrollens egenskaper settes så i sammenheng med en tankegang i retning av *the survival of the fittest* (Keyes 2004: 166, se også Perry 2005). Som jeg er inne på i kapittel 3 anses gangsteren gjerne som en aktiv rolle som tar løsningen i egne hender. Det er også på denne måten "survivors" definerer seg selv; i lys av kampen mot hindringene og hvordan en kom i denne posisjonen (Perry 2005: 111). Samtidig er det viktig å huske at gangsteren som del av samfunnet er et offer. "Whatever I am, you created me" er Imani Perrys (2005: 110) parafrasering på 2Pacs utsagn om at USA spiser sine barn. Med dette mener 2Pac at hans kriminaliserte liv er provosert frem av samfunnets dysfunksjonalitet og ikke-eksisterende hjelpeapparat. Samtidig som gangsteren

tilsynelatende er taperen i den samfunnsmessige konteksten, kan han paradoksalt betraktes som vinneren i den rapmedierte konteksten da [...] ”rap music becomes a symbol of success for the average ghetto youth, and most importantly, an example of socioeconomic mobility” (Keyes 2004: 172). For et av rapmusikkens største paradoks er nettopp situasjonen rappere som 2Pac og 50 Cent befant og befinner seg i. Begge gikk fra å være en gangster på gata som må kjempe for å overleve til å bli en kommersiell suksess fordi gangsterens voldelige handlinger er verdifulle når de transformeres til raptekster. Som 50 Cent ble også 2Pac rik på musikken sin. Som nevnt karakteriserte ikke informantene mine et skifte fra en fortelling om den ekte gangsteren til den kommersielle gangsteren da de snakket om 2Pac. Der 50 Cent forsøker å holde på en gangstaspesifikk autentisitet ved å veksle mellom å rappe om gata og om at han skinner, var 2Pac, som nevnt, i flere av sine låter opptatt av skillene i samfunnet. Med Ramins ord: *Han skreiv noe med mening. Han skreiv om døden, han skreiv om livet etter døden, han skrev om fattige folk i USA, om de svartes situasjon i USA..* Dermed beholdt 2Pac budskapet i tekstene sine, noe som også legitimerer hans autentisitet innenfor rapgenren.

Hva kan så sies om fortellingene?

I første del av oppgavens problemstillinger spør jeg om hvilke dominerende fortellinger informantene mine har om rap. Jeg har nå skissert opp tre ulike fortellinger om rapperne Kanye West, 50 Cent og 2Pac. Samtidig har jeg også lansert fortellinger om det som forstås som det opprinnelige innenfor rap, og en fortelling om den kommersielle gangsteren som derimot ikke oppfattes som ekte. I begynnelsen av kapittelet skriver jeg at til tross for ulikhetene mellom de tre rapperne Kanye West, 50 Cent og 2Pac, finnes også likheter. Som jeg er inne på i avsnittene trekker disse fortellingene på hverandre. Jeg har i tillegg lansert at fortellingen om den kommersielle gangsteren står som en motsetning til de andre fortellingene. Denne overlapper store deler av fortellingen om 50 Cent da han langt på vei posisjonerer seg som en rapper som ”skinner”. De dominerende fortellingene om rap befester seg spesielt rundt plott hvor fortellingenes rolleinnhavere gjør motstand og gjør bruk av talerørsfunksjonen. Samtidig er også låter som omhandler penger eller 50 Cents *P.I.M.P.* typisk rap og dermed også dominerende til tross for at dette henspiller på fortellingen om den kommersielle gangsteren.

Gangsteren spiller hovedrollen i alle fortellingene foruten i fortellingen om Kanye West. De fortellingene gangsteren er del av utgjør ulike forløp i og med at gangsteren befinner seg i ulike sosioøkonomiske tilstander. Farhan mener at gangsteren har vært aktiv i fortellingene om rap siden hiphopkulturens oppstart i New York. Vi husker låten *The Message* som, via Grandmaster Flash and the Furious Fives øyne, beskrev hvordan det amerikanske samfunnet nedprioriterer visse grupper. Her beskrives gangsteren med kategorien *moneymaker* og forstås dermed som en slags løsning på hvordan en kan oppgradere sin økonomiske situasjon. Senere ser vi at rapperen, som også utgjør fortellerstemmen, selv spiller hovedrollen i dette forløpet. Gangsterrollen betraktes også her som en overlevelsesstrategi. Når gangsteren ”gjør det han gjør” for å overleve betraktes han som ekte. I fortellingen om den kommersielle gangsteren befinner gangsterrollen seg i en forbedret materiell posisjon; noe som også frarøver gangsteren den viktigste faktoren som kreves for å være en ekte gangster – kampen for overlevelse. Da denne kampen forsvinner, mister også rapperen sitt potensiale til å ha noe å fortelle om. Den kommersielle/materielle gangsteren iscenesetter således en annen fortelling som er mindre interessant og som tilsynelatende ansees for å være mindre autentisk. Gangsterrollens dominans blir spesielt tydelig da for eksempel Kanye West klassifiseres og defineres opp mot det han ikke er. Slik får Kanye West en stilling i rapens fortellinger ved å ikke være gangster. Dermed er det også anledning til å si at gangsteren er en dominerende rolle på tvers av rapens fortellinger. Farhan viste oss gjennom fortellingen om Kanye West at rap er mer enn det typiske som rapartisten 50 Cent tilbyr. Samtidig var det et gjennomgående trekk i intervjuene mine at gangsteren var en rolle som kunne forklare meg hvordan de andre artistene var. Som jeg diskuterte i metodekapittelet har også jeg med min deltakelse vært en aktiv medprodusent i intervjusituasjonen. Det var også ofte jeg som spurte om gangstarap. Men likevel virker altså gangsteren til å ha en aktiv rolle i de fleste fortellingene informantene har om rap – enten fortellingene sirkulerer rundt gangsterrollen, eller om fortellingene beskrives ved gangsterens utelatelse.

Gangsteren er ikke bare fremtredende i fortellingene om rap. I filmer som *Gudfaren*-triologien regissert av Francis Ford Coppola og *Scarface*⁶³, hvor Brian de Palma er regissøren, utviklet gangsteren seg som en rolle før den ble tatt i bruk i rapmediet. Perry

⁶³ *Scarface* er forøvrig ansett for å være favorittfilmen til dedikerte rappere og fans. Dessuten er det også en rapartist som har tatt navnet *Scarface*.

(2005: 131) skriver at disse gangsterfigurene fremstår som mer polerte enn rapmusikkens versjoner. Det ligger likevel visse gjenkjennelsesmoment til rap i filmen *Scarface*. I *Scarface* følger vi Al Pacino i hovedrollen; en person som jobber seg opp fra å være en mindreverdige flyktning fra Cuba til å bli en mektig narkotikalanger. Gangsterens evne til å jobbe seg opp fra å ikke eie noe til å eie alt synliggjøres gjennom et reklameskilt som dukker opp i filmen på utvalgte steder. Skiltet forteller at *the world is yours*: et bilde på at du ikke blir tilbudt verden – du må ta den.

I kapittel 2 avsluttet jeg med en problematisering av (conscious)/politisk- kontra gangstarap. Som jeg viste med Allen Jr (1996) deler disse genrene vesentlige fellespunkt til tross for tydelige ulikheter. Likhetene manifesterer seg spesielt i tekstenes innhold som generelt handler om artistenes egne liv og illustrerer en posisjon utenfor samfunnet. 2Pac kan med låten *Changes* ved første øyekast være den som umiddelbart posisjonerer seg innenfor den politiske grenen da denne tydelig artikulere en fremmedgjøring overfor samfunnet rapperen lever i. Samtidig skriver Allen Jr. at dette gjerne forankres i tekstmateriale som innebefatter kategorier som etnisitet og klasse, og at den politiske versjonen forsøker å omdefinere *the nigga* bort fra de negative bildene som konnoteres til dem. I motsetning til dette velger gangstarappere heller å utnytte stereotypiene som kan skape blest rundt musikken og bidra til å øke salget. Skillene mellom de to posisjonene befester seg også ved at løsningssvarene er ulike. Mens politisk/consciousrap finner sitt løsningssvar i kollektivet og fellesskapet, snur gangstarapperen seg bort fra dette og søker heller å løse sine problemer alene (jf. fortellingen om den ekte gangsteren). Disse punktene tydeliggjør spesielt at de tre rapperne jeg har fokusert på i dette kapittelet har likheter.

2Pac balanserer mellom den politiske- og gangstaversjonen da han er svært eksplisitt på sin samfunnskritikk samtidig som han søker å løse problemene på egenhånd. På overflaten kan det virke tydeligere at den politiske grenen benytter seg av talerørsfunksjonen enn det øyensynlig gangstarapgenren gjør. Men som jeg viste til i kapittel 2 viser Allen Jr. også til at gangstarap innehar politiske element. 50 Cents tekster er tilsynelatende mer livsbejaende da de viser til en slags feiring av livet, noe som også tilsier at 50 Cent benytter seg mer av festfunksjonen enn av talerørsfunksjonen. Han iscenesetter seg selv i stereotypien av den farlige gangsteren, og utnytter dette bildet i sine raplåter (jf. NWA). 50 Cent gjør også bruk av *the nigga* kategorien, men posisjonerer seg heller i forhold til andre svarte enn i forhold til ”den hvite mannen”. Men samtidig kan 50 Cents livshistorie betraktes som en politisk handling; likt Tony Montana i *Scarface* jobbet 50 Cent seg opp fra å eie ingenting til

å eie alt. Rappere som 50 Cent gir håp til andre personer med samme håpløse utgangspunkt om at ens sosioøkonomiske posisjon er mobil (se Keyes 2004). Dermed kan også 50 Cents rolle i rapmediet være et forbilde, og dermed også indirekte et talerør for andre.

Flere av informantene snakket om 2Pac som et forbilde. Dette ble begrunnet med at han er dyp i tekstene sine og tegner et kritisk bilde av hvordan samfunnssituasjonen er for ham og personer i hans stilling (*I'm tired of bein' poor and even worse I'm black*). 2Pac aktiviserer spesielt talerørs-, forbilde- og dagbokfunksjonen da han åpner seg i tekstene sine. Forbildefunksjonen blir interessant da den utløser en markering av hvordan 2Pac forsøker å slå hull på de myteomspunnede bildene av svarte. Dette gjør 2Pac idet han forklarer hvordan svarte diskrimineres og marginaliseres. På denne måten er han talerøret til de som ikke kan tale. 2Pac er den Public Enemy rapper om i *White Heaven/Black Hell: This is for the ones that do it, This is for the ones that tell*. 2Pacs balansering mellom politisk/conscious og gangsta er på mange måter en balansegang mellom håpet og kravet om forandring, men der 2Pacs løsninger er individuelle og dermed ligger i gangsterrollen.

Kanye West er på sin side mer conscious/politisk rettet i sitt låtmateriale. Som 2Pac er Kanye kritisk i sin tolkning av samfunnssituasjonen for svarte. Kanye tar ikke kun utgangspunkt i sine personlige opplevelser av marginalisering, men beskriver hvordan den kollektive svarte befolkningen opplever at det amerikanske samfunn nedprioriterer denne gruppen. Kanye West viser til at etnisitet ofte er knyttet til sosioøkonomisk klasse selv om dette personlig ikke har berørt ham. Av informantene ble spesielt talerørs- og forbildefunksjonen Kanye spiller på vektlagt da han viser at man ikke trenger å være ”typisk” for å lykkes som rapper. Samtidig er det viktig å påpeke at også fortellingen om Kanye West kvalifiserer til å være typisk rap fordi den berører vesentlige karaktertrekk ved erfaringer om marginalisering som en konsekvens av å være svart.

Når det gjelder autentisitet i forhold til de ulike fortellingene er ikke svaret heller her enkelt. Det forhandlingsbare ved å være ekte innskrenkes når det henvises til fortellingen om den kommersielle gangsteren. Dette er fordi utnyttelse av fortellingen om [den ekte] gangsteren (*fake gangsterism*) eller å rappe om penger og biler (jf. Ali) sjelden eller aldri kan betraktes som ekte. Disse elementene kan plasseres i fortellingen om den kommersielle/materielle gangsteren. Av informantene blir ikke Kanye West oppfattet som mindre ekte selv om han ikke har vokst opp på gata. Dette kan forklares ved at Kanye har noe å rappe om da hans låter dreier seg rundt svart/hvit problematikken. Som et ledd i dette kan det videre argumenteres for at autentisitet spesielt forankres i erfaringer rundt

marginalisering, enten denne marginaliseringen forårsakes som følge av sosioøkonomisk posisjon og/eller etnisitet. Samtidig innehar den gangstaspesifikke eller den gettospesifikke autentisiteten en helt unik posisjon i et forestilt hierarki av autentisitetsavklaringer. Selv om du rapper om det du faktisk gjør er det likevel noen erfaringer som opptrer som *mer* ekte enn andre. Dermed kan erfaringene personer med høyere sosioøkonomisk kapital har også i noen tilfeller betraktes som *mindre* ekte enn erfaringene til dem som må kjempe for å overleve. Dette kan antakeligvis forklares ved at fortellingen om den ekte gangsteren, enten denne kommer i jeg- eller de-form, oppfattes som *det egentlige*. Dermed vil erfaringene til disse rollene (hovedsakelig gangsteren av "den laveste klassen", jf. Farhan) utgjøre de *mest* autentiske erfaringene.

I neste kapittel skal jeg se på hvordan informantene mine posisjonerer seg til disse dominerende fortellingene når de snakker om de norske rapperne og sin egen rapproduksjon.

6. Bare hvis Toska skal begynne å rappe

Det jeg synes er viktigst i hiphop er å være....

Det er å være kreativ og.... gjøre noe som er ens eget da,

som seg selv, å være seg selv og gjøre noe som er ditt,

og noe som er real.

(Farhan)

I forrige kapittel så jeg på hvilke fortellinger som er dominerende om rap. Disse handlet om de amerikanske artistene. I dette kapitlet skal jeg se på hvordan informantene mine forholder seg til disse dominerende fortellingene når perspektivet flyttes fra USA til Norge og senere i kapitlet til Oslo. Det er gjort flere studier om hiphopkultur og rapmusikk lokalisert utenfor USA (se for eksempel Krims 2000: kap. 5; Sernhede 2002 og Bennett 2004). Noen av disse studiene søker å finne om den lokaliserte rapmusikken "oversetter" den amerikanske rapen, for eksempel i form av tekstinnhold, genre og iscenesettelse av roller, eller om vi kan finne lokale versjoner av rap. På mange måter er Krims' (2000: 6) betraktning om hiphop som både en forankret og en mobil kultur fruktbar. Rapmusikkens genresystem vil nesten alltid finne lokale tilpasninger (Krims 2000: 89).

John Fiske (1989a) beskriver hvordan populære tekster kan lese på ulike måter ved å benytte Roland Barthes (1975)⁶⁴ to distinktive mulige lesninger av en tekst. Disse to lesningsmåtene betegnes som *the readerly* og *the writingly*. Mens *the readerly* er en tekst hvor leseren godtar tekstens innhold uten nærmere refleksjon, er leseren av en tekst innenfor *the writingly* en aktiv deltaker i produksjonen av tekstens mening. Fiske utvider Barthes todelte teksttyper ved å introdusere en tredje versjon: denne kaller Fiske *the producerly*.

The difference is that it does not require this writerly activity, nor does it set the rules to control it. Rather, it offers itself up to popular production; it exposes, however reluctantly, the vulnerabilities, limitations, and weaknesses of its preferred readings; it contains, while attempting to repress them, voices that contradict the ones it prefers; it has loose ends that escape its control, its meanings exceed its own power to discipline them, its gaps are wide

⁶⁴ S/Z

enough for whole new texts to be produced in them – it is, in a very real sense, beyond its own control (Fiske 1989a: 104)

En populær tekst bør være *producerly*, skriver Fiske (1989a: 103). Det som betegner *the producerly* er en levende tekst, ved at leseren gis rom til å forhandle frem sin egen tolkning. Denne tolkningen er til en viss grad satt i stand av teksten, men er samtidig åpen for nye versjoner. På denne måten kan en si at en tekst aktiviserer ulike fortellinger, og hvilken fortelling som det tas tak i avhenger av leserens fortolkningsrammer. Fiske skriver at analyse av populærkulturelle tekster krever et dobbelt fokus. Denne dobbeltheten forankres i analyseformen idet analytikeren både betrakter strukturen i teksten (som for min del er de dominerende fortellingene) samtidig som fokus også er på hvordan de populære tekstene leses, eller slik Fiske skriver det; ”how people cope with the system, how they read its texts, how they make popular culture out of its resources ” (Fiske 1989a: 105).

Det amerikanske raplandskapet lokaliseres i en svart urban gatekontekst hvor rapgenren prioriterer den svarte marginaliserte stemmen (Rose 1994: 2). Dette har jeg også vist til tidligere i oppgaven. Norsk rap har ikke lang fartstid. Øyvind Holen (2004) skriver i boken *Hiphop-hoder. Fra Beatstreet til bygderap* at de norske rapperne først nå er i ferd med å finne seg selv. Dette kan bety at det er først nå én eller flere fortellinger om norsk rap er i ferd med å stabilisere seg i det norske rapmiljøet. Det jeg ønsker å undersøke i dette kapittelet er hvilke fortellinger informantene artikulere i forbindelse med de norske rapartistene. Jeg ser også dette i lys av informantenes egen rapproduksjon. I kjølevannet av dette er jeg spesielt interessert i om de dominerende fortellinger fra USA videreføres til det norske raplandskapet, eller om jeg kan finne andre såkalte lokale fortellinger.

”Jeg føler ikke norsk rap”

Fortellingen om rap i en norsk kontekst startet i forbindelse med visningen av filmen *Beat Street* i 1984. Filmen brakte med seg en bølge av hiphopfans der spesielt breakdansen var populær i begynnelsen. Senere ble denne populariteten overtatt av interessen for graffiti. Etter en såkalt storhetsperiode for hiphop mistet mange interessen, og i 1986 var det en liten gruppe med personer som drev bevegelsen videre. Etter 1990-tallet var det spesielt rapmusikk som ble forbundet med hiphopkulturen, og i dag anses den igjen som en massekultur, mye takket være rap (Holen 2004: 11). Cecilie Høigårds omfattende studie *Gategallerier* (2002) av graffitiens fremvekst i Norge, skildrer et miljø med etnisk norsk ungdom. Hun viser også til hvordan graffitimiljøet i begynnelsen av den norske hiphopperperioden var en mer integrert del av hiphop, mens det i senere tid har blitt en subkultur som ikke opplever den samme populariteten som rapmusikk (Høigård 2002).

Raplandskapet er enormt, og rap har også blitt en kommersiell industri. I dag er det mange som rapper i Norge.⁶⁵ Det er lav terskel for å rappe og rapmusikkens popularitet har også blitt fanget opp av ulike ungdomsklubber som gir ungdom mulighet til å produsere egen rap. Mine informanter er rekruttert gjennom tre ulike klubber. Syv av disse rapper selv, enten i gruppe med andre eller i forbindelse med soloprojekter. I begynnelsen av masterprosjektet mitt satt jeg en kveld på en av disse ungdomsklubbene. Sammen med meg satt en rapgruppe og en av klubbens ansatte. Praten var livlig idet den omhandlet de ulike norske rapartistene. Gruppas medlemmer virket generelt enige om smaken, men det var spesielt én artist de ikke var enige om - dette var rapperen OnklP. OnklPs opprinnelige navn er Pål Tøien og han har vært aktiv i det norske rapmiljøet en tid, både sammen med rapkollektivet Dirty Oppland og rapperen Jaa9. I dag fungerer OnklP blant annet som soloartist i plateselskapet *Pass It Records*. OnklP og Jaa9 ble spesielt kjent for det allmenne publikum med nyversjonen av låten *Kjendisparty*, som opprinnelig er en sang av Dag Spantell, og *Stank Ass Ho pt. 2* sammen med Rune Rudberg (Holen 2004: 314). For de som ikke liker OnklP av guttene i rapgruppa begrunnes dette med at ”han blir tullele”. Riktignok er OnklP respektert innad i rapmiljøet, noe som i stor grad skyldes hans tekniske ferdigheter,

⁶⁵ For eksempel er det mange som har lagt ut egne låtproduksjoner på nettsiden <http://www11.nrk.no/urort/>. Samtidig sirkulerer en mengde mixtapes av både ukjente og kjente rapgrupper/artister.

mener den klubbansatte. OnkIP spiller på humor, noe som påpekes som et typisk trekk ved den norske rapen. Guttene i rapgruppa liker humoristisk rap, men de som ikke liker OnkIP mener likevel at han blir for tullete da rapperen har kjørt seg fast i et spor hvor han ikke lenger kan rappe seriøst. Med dette sier noen av guttene at OnkIP har fastnet i en slags klovnerolle.

Senere spør jeg informanten min Farhan om han mener humor er en egenskap som karakteriserer den norske rapen.

Ja, ja, fordi det er sånn.. Fordi i USA i rapen så kommer de fra gata, ikke sant. De snakker om det som skjer rundt dem da. Ikke sant. Og hvis vi skal snakke om det som skjer rundt oss så er det stor forskjell.

Forskjellen mellom norsk og amerikansk rap er tilsynelatende stor, og forskjellen, som Farhan her, presiserer hviler på distinksjonen mellom det som foregår rundt de amerikanske artistene (*de kommer fra gata*) og det som foregår rundt de norske artistene. Samtidig som genren en beveger seg innenfor er med på å danne det form- og innholdsmessige som utgjør en raplåt, er også samfunnet en lever i avgjørende når låtene skal gjenfortelle ens egen hverdag.

Jeg fikk høre mange historier om hvordan og hvorfor norsk rap skiller seg fra amerikansk rap. Det var gjennomgående i intervjuene at de norske rapartistene først ble navngitt da jeg eksplisitt spurte etter norske artister.⁶⁶ Bare dette kan si noe om de amerikanske rappers dominerende stilling innenfor rap. Som tidligere nevnt er likevel omfanget av norske rappere, på alle nivå, stort. Men til tross for omfanget selger ikke norsk rap i nærheten like mye som amerikansk rap i Norge. Asif og spesielt Rauf mener dette er fordi norsk rap rett og slett er uinteressant. Asif betrakter de amerikanske artistene som de virkelige representantene for rap. De norske rapartistene blir ”feil” fordi de imiterer en kultur som opprinnelig ikke er deres. Rauf mener de norske rapperne ikke har noe å rappe om fordi de ikke har opplevd noe.

⁶⁶ Slik opplevde jeg det også med kvinnelige rappere; en diskusjon jeg, pga. oppgavens omfang, ikke har valgt å ta med videre.

Rauf: [...] *De sier at norsk rap tar ikke, tar ikke av i Norge. Åssen kan det ta av når du hører sånne tullinger rappe?*

Jeg: *Du synes ikke det er noe bra?*

Rauf: *Nei. Må høre på...ekte varer. Det er ikke noe....*

Jeg: *Hva er det som er ekte varer da?*

Rauf: *Ekte vare er det du opplever. Du må fortelle om, du må...du må skrive om... Hvis folka skal høre på deg så må du skrive, du må ha et spennende liv. Som folka kan være interessert i og å høre på deg. Skjønner du?*

Et spennende liv er altså ikke assosiert med Norge, nordmenn og videre; norske rappere. Disse perspektivene begrunner informantene med det norske samfunnet, et sosialdemokratisk velferdssamfunn som ikke konnoterer til et hardt gateliv. Som vi så hadde også Farhan ulike fortolkningsrammer da han snakket om det norske samfunnet og det amerikanske samfunnet. De ulike fortolkningsrammene sier oss at representasjonen av de amerikanske rapperne betraktes som noe ganske annet enn de norske rapperne. Dette kom også til uttrykk da jeg spurte Farhan om han har drevet med graffiti. På dette svarte Farhan at det er noe han ikke har tid til. Videre sa han at de som bor i USA har tid til slikt, fordi

der er det ikke sånn at du må gå på skole og jobbe og alt det der, ikke sant. [...] Der har de mye tid, ikke sant. Det er ingen som tilbyr dem jobb [...]. I Norge er det ikke folk som sulter på gata eller folk som dreper hverandre eller ikke så mye narkotika eller noe. Norge er egentlig sånn: alle kan klare seg, alle har muligheten til å bli noe, ikke sant. Da kan de ikke komme med, å lage en sang hvor du...snakker om at du har blitt skutt og...du gjør det og du er liksom best og blablabla. Så det den norske rapen gjør er at den baserer på humor da. Sånn humoristisk type rap. [...]

Slik kan det virke til at den norske lokaliserte rapen formuleres gjennom andre typer fortellinger enn de dominerende fra USA. Idet vi kan ane konturene om en fortelling hvor Norge som velferdsstat setter rammene, er ikke ”gata” og gettoen som scene eller gangsteren som rolle lenger realistisk.

Tullelåter

Du kan ikke begynne å prate om nigga og....

Du kan ikke begynne å prate om "in my block" og

alt dette her som, som alle de gutta der nede gjør, vet du.

(Rauf)

Alle kan klare seg i Norge. Det finnes ingen som lider eller bor "på gata" i velferdsstaten Norge. Dermed virker det lite troverdig om de norske rapartistene begynner å snakke om "gata" og gettoen eller narkotika som i de dominerende fortellingene om rap. En løsning de norske rapperne kan ha på dette er altså å ty til en humoristisk form for rap. Dermed anses den norske rapen gjerne som underholdning. Ideen om rap som underholdning eller riktigere sagt; en festfunksjon, aktiviseres også i det noen av informantene mine omtaler som *tullelåter*. Kategorien tullelåter ble lansert i intervjuet med John. John er med i en rapgruppe som startet da han begynte på videregående skole for et par år siden. Da jeg spurte John om hva slags type rap de produserer fikk jeg svaret, *noe er jo sånn tullelåter på en måte, noe er jo litt mer seriøse låter*. De såkalte tullelåtene plasserer John innenfor partyrapgenren. For John og kameratene hans er partyrap en genre som beskriver festing og som generelt går ut på å rappe om å *ha det kult*. Poenget med disse låtene er å skape god stemning, og dermed er tekstenes innhold heller underordnet selve beaten og låtens lydbilde. Men tekstinnholdet kan likevel summeres opp til å omhandle det man gjør når man er på fest: drikke, se på/sjekke opp damer, danse og ha det gøy. John sa:

Poenget er at det er mye dritt i livet generelt og det er greit å få det ut i rappen. Og det er jo da folka hører på det. Men livet er ikke bare dritt, ikke sant. Det er jo bra å ha låter som er litt sånn gladelåter og sånn da.

Informanten min Asif har også låter som går inn under denne genren. Han spilte noen av låtene sine for meg etter at jeg hadde intervjuet ham. Etter møtet med Asif skrev jeg dette i notatene mine: "neste låt omhandler damer. Han ler av seg selv; sier at han egentlig skulle skrive en "ordentlig" tekst, men så ble det en låt om damer."

Samtidig som flesteparten av informantene mener det er viktig å variere låtmateriale, virker det likevel til å være en regjerende holdning om at tullelåtene er nettopp det: litt

tullete.⁶⁷ Hvis tullelåtene nærmer seg OnklPs tekster er det muligens redselen for å bli oppfattet useriøs som danner utgangspunktet for denne holdningen. Dette tydeliggjøres også i Johns utsagn: *såklart må man ha litt seriøse ting, hvis ikke ser folk på deg som den tullingen, ikke sant.*

Seriøs rap må ha et budskap

Og så er det sånne seriøse låter om...

ting som vi møter i dagliglivet.

For eksempel rasisme og alt det der, ikke sant.

(Farhan)

Som en motsetning til tullerapens festfunksjon kan den seriøse varianten til en viss grad operere som talerør. I andre sammenhenger kan den også fungere som rapperens private dagbok. Som John sa i intervjuet: *for rap, når man skriver, hvertfall når man skriver seriøst da, så er det en måte å få ut ting.*⁶⁸ Seriøse låter skiller seg dermed fra tullelåtene ved å handle om dype temaer der låtene gjerne har et budskap som omhandler informantenes egne erfaringer. Det John betegner som seriøse låter kan også minne om det Ali titulerer *undergrunnsrap*. Undergrunnsrap kan betraktes som en motsetning til kommersiell rap, og diskuteres av Thomas Solomon (2005) i forbindelse med hans beskrivelse av et rapmiljø i Tyrkia. Deltakerne i dette miljøet betrakter sin egen rapproduksjon i forhold til undergrunnsbegrepet. Solomon knytter ikke undergrunnsrap til et spesifikt tekstinnhold, men heller til hvordan selve musikken blir produsert og distribuert. Ali gir en beskrivelse av undergrunnsrap hvor han spesielt vektlegger at låtene må ha et budskap. Hvilken type budskap rapen skal ha kan variere fra låt til låt. Om sin egen rapgruppes låter sier Ali:

[...] stort sett så rapper vi om ting som vi ser, hva vi opplever, hverdagen, hva vi tenker. Det er det vi rapper om. Ikke sånn, vi har også noen sanger som rett og slett er for moro skyld. Men for det meste så rapper vi om urettferdighet og rettferdighet, forskjeller – alt mulig om hvordan det er å være minoritet i et land.

⁶⁷ På den andre siden kan dette også være en konsekvens av min tilstedeværelse (jf. metodekapittelet).

⁶⁸ Farhan mente også at rap kunne fungere som en slags dagbok, men la i tillegg vekt på at noen låter kan bli for personlige i teksten, og da er det vanskelig å vise dem til andre.

”Å rappe om hvordan det er å være minoritet i et land” var en gjenganger blant informantene da de fortalte meg hva de rappet om. Dette kom også til uttrykk da jeg bad Farhan fortelle om låtene sine. Gruppa han er del av består av gutter med bakgrunn fra ulike ikke-vestlige land. Farhan fortalte meg spesielt om en låt de har hvor temaet er fremmedfrykt. Han sa:

Da vi bestemte oss for å spille inn en slik låt da var egentlig fordi.... Husker du det trikkdramaet? Han er fra samme land som meg, ikke sant. Det er sånn når jeg sitter i trikken etter det som har skjedd, ikke sant [...]. Du ser at folk ser rart på deg. Hvorfor gjør de det, ikke sant. Og det er det. Jeg gjorde ikke det. Det var en som var fra samme land som meg. Men de vet at jeg er fra det landet der, og så har jeg blitt stempla på grunn av det, ikke sant.

Episoden Farhan sikter til er en augustdag i 2004 da en nylig utskrevet psykiatrisk pasient med bakgrunn fra et afrikansk land knivstikker en passasjer på 17-trikken i Oslo. Knivstikkingen ender i drap. Dagen etter denne hendelsen satt Farhan på den samme trikkelinjen på vei til kjæresten. Som bærer av like ytre trekk som drapspersonen, følte Farhan blikkene fra de andre passasjerene på seg. Låter som beskriver slike erfaringer tar utgangspunkt i typiske og stereotypifiserte bilder som følger personer med minoritetsbakgrunn. Hensikten med en slik låt er å minske det konstruerte skillet mellom minoritet og majoritet. Det konstruerte skillet og stereotypiene om minoriteten som kriminell er gjerne skapt gjennom medias skildringer, mener Farhan.

For dem som er norske som ikke kjenner oss så godt, ikke sant. ”Han der er svart, han stjeler, han er tyv”, ikke sant. ”Han er pakkis, han... han er sikkert medlem, har en fetter i A-gjengen. Han er kriminell, ikke sant”. For det er sånn de tenker. Ikke alle da, men det er sånn, det er sånn media har framstilt det fordi alltid når det skjer noe, på tv eller noe sånt, så er det sånn at..... En mann stakk ned kona si og barna sine, ikke sant. Men hvis han er utlending er det viktig å få fram identiteten hans da. Og da er det sånn, for eksempel gamlinger leser VG, ikke sant. De ser på tv og så er det en som har kapra et fly og han er fra.... Det påvirker oss, ikke sant. Det, det kommer tilbake på oss. Da jeg reiste på trikken for eksempel, så er det sånn: ”Hvem vet - kanskje han også kan gjøre det”.

Med en slik låt søker Farhan og de andre medlemmene i rapgruppa altså å slå hull på konstruksjonene som gjør at personer med minoritetsbakgrunn automatisk kobles til

voldelige hendelser. Dette gjør gruppa blant annet ved å harselere over typiske historier eller myter. Farhans låt om fremmedfrykt minner meg om rapgruppa Karpe Diems låt *Kunsten å være inder*. Farhan snakket om denne låten og Karpe Diem i intervjuet. Om Karpe Diem sa han: *de er sånn: Image spiller ingen rolle, ikke sant. "Vi har noe å si, hør på oss", ikke sant. De er de beste rapperne i Norge i dag. Synes jeg da.* Flere av informantene mine betegnet rapgruppa Karpe Diem som annerledes blant norske rappere. Karpe Diem er en rapgruppe fra Oslo og består av to medlemmer: Magdi, som har egyptisk bakgrunn og Chirag som opprinnelig er fra India.⁶⁹ Den siste tiden har de også gjort det relativt bra med albumet *Rett fra Hjertet* (2006). I *Kunsten om å være inder* som er på ep-en *Glasskår* (2004), beskriver også Magdi og Chirag det typiske bildet av personer med minoritetsetnisk bakgrunn. Bare hør på dette:

Snakker vi om selvironi har jeg mer enn masse, ser teit ut på ski og hadde bart i første klasse, mange spådde meg en framtid som ryddegutt, men du veit jeg bryter ut og begynte å bytte myter ut, for det er fakta at svartinga er overalt og vg vet at de står bak når hvem som helst er overfalt, kommer til landet ditt, tar med seg masse dritt, selger hasj og kebab til barnet ditt, de bor der du bor og det begynner å bli farlig.

[...]

er du bittelitt brun så er du bittelitt bin laden, men jeg har lært at man kan være smart, lære snart at jeg må gi forklaringa på hvert jævla æresdrap, og du kan si: - chico overdriver nå, og du kan si: - ey, tenk over hva du sier nå! Men jeg har fått nok og orker ikke mer lenger, jeg går på fest og chicksa spør meg om b-gjengen: - du, hvorfor er du veggis og hva vet du om al-quaida, jeg vet at ikke du er sånn, så hvorfor spør du meg da, født og bor i et land du vil ha meg ut av, pass deg, bunad blir burka, født og bor i et land du vil ha meg ut av [...]

Karpe Diem benytter humor som virkemiddel, men låten har likevel et seriøst tema. De rapper om opplevelser og erfaringer som følger ved å ha minoritetsbakgrunn i Norge. I de seriøse låtene som informantene mine henviser til, både i forhold til egne låter og andre rappere som Karpe Diem, er det ofte minoritetsrollen som aktiviseres. Dermed gjøres etnisitet til en avgjørende del av låtens fortellerstemme hvor erfaringer knyttet til å være *den andre* er låtenes tema. Dette kan på flere måter betraktes som nært knyttet til de dominerende fortellingene jeg lanserte i forrige kapittel. Skildringer om tema som berører

⁶⁹ Karpe Diems hjemmeside: www.karpediem.no, lesedato 13.04.06.

minoritet/majoritet og som igjen utgjør svart/hvit er grunnleggende i flesteparten av de dominerende fortellingene.

Den svenske sosiologen Ove Sernhede (2002) gjorde feltarbeid i forstaden Hammarkullen, utenfor Göteborg, i løpet av en toårsperiode. I løpet av denne tiden hadde han mye kontakt med flere ungdommer med ulik ikke-vestlig bakgrunn som rappet. Disse guttene, som Sernhede omtaler som *forstadsrebeller* (2002: 83), benytter rap som et talemedium og har særskilt en politisk ladet tone i låtene sine. Sernhede skriver blant annet om rapgruppa The Klika. The Klika har en låt som heter *88 Soldiers*; 88 er det krypterte tegnet for Heil Hitler (HH). Historisk har altså 88 vært forbundet med nazismen, men The Klika søker å forandre tegnet HHs innhold ved å omdefinere det til å stå for Hammar Hill, forstaden rapperne er fra (Sernhede 2002: 141-144). Slik jeg skrev i forbindelse med den politiserte rapen (i kapittel 2 og 5) er rapperens formål innenfor denne genren å omskrive de negative konnotasjonene av svarte. Denne politiske motstanden som Sernhede tolket frem i sine informanter er mer eksplisitt enn den jeg finner hos Farhan og de andre informantene. Informantenes seriøse rap kan likevel betraktes i lignende retning da disse aktiviserer den minoritetsetniske stemmen som bidrar med alternative fortellinger om å bo i Norge. Slik er også de med på å omdefinere etablerte forestillinger om personer med minoritetsbakgrunn til å bli andre og mer positivt ladet fortellinger.

Jeg kan altså se tegn på visse trekk som går igjen fra de amerikanske dominerende fortellingene om rap. Men likevel er det én spesifikk rolle som informantene enes om at ikke kan situeres i den norske konteksten. Denne rollen er gangsteren.

”Bare hvis Toska skal begynne å rappe”

Vi forlot forrige kapittel ved en konstatering av den mektige rollen gangsteren. Gangsteren er del av ulike fortellinger som situeres i det amerikanske rapmiljøet og samfunnet. Innflytelsene fra amerikansk gangstarap er mektige, noe informanten min Vahid merket seg da han begynte å rappe for noen år siden. De første låtene Vahid skrev selv var også inspirert av den amerikanske rapen han hørte på;

Ja, jeg blir påvirket, jeg var en liten drittunge, jeg prøvde også å rappe på den måten, ikke sant. Men etter hvert så tenker du: det går ikke, jeg er i Norge, ikke sant. Og det er ikke meg. Så det går ikke.

Dette kom også frem da jeg snakket med en av ungdomsklubbenes ansatte. Den ansatte mente at det er et typisk fenomen å forsøke og gjenskape en type gangstarap når en er yngre og i begynnelsen av sin rapkarriere. Men dette leder som regel til, slik Vahid formulerte det, en erkjennelse av at livet en faktisk lever er ganske annerledes enn de amerikanske gangsternes gateliv. Dette gjør det vanskelig å holde seg i gangstagenren.

Da vi snakket om det norske raplandskapet illustrerte informantene mine gjerne gangsteren som en mytisk og ikke en reell rollefigur. I intervjuet med Farhan spurte jeg om det finnes gangstarap i Norge. Svaret jeg fikk fra Farhan var: *Nei. Det er bare hvis Toska skal begynne å rappe.* Med å benytte David Toska satte Farhan spørsmålet mitt, og gangsterkategorien, på spissen.⁷⁰ Samtidig som Farhan overdrev ved å si at det er først hvis Toska begynner å rappe at vi faktisk kan snakke om en norsk gangsterfigur, forteller også Farhans spissformulering oss noe om hvor lite virkelighetsnær ideen om en norsk gangstarapper er. Farhans utgangspunkt i Toska som den mest realistiske norske gangstarapperen var ikke det eneste alternativet jeg fikk. Asif foreslo de beryktede A- og B-gjengen. Selv om referansene til mulige norske gangstarappere er ulike, er ideen om et slikt liv nærmere fantasien enn virkeligheten. Farhan sammenligner det å høre på gangstarap med å se en actionfilm. Å sammenligne gangstarap med actionfilmen eller generelt å avvise at det finnes noe som kan betegnes som norsk gangstarap var et fellestrekk for informantene mine. Også Viggo Vestel (2004: 320) opplevde at gangstagenrens trekk minnet om actionfilmen da han snakket med unge rapfans i forbindelse med sitt feltarbeid i en drabantby i Oslos ytre østkant.

Som tidligere nevnt begrunnet informantene mine gangsterens mytiske rolle med at det norske velferdssamfunnet er en urealistisk scene for gangsteren. Dermed reforhandler informantene sine referanserammer om rap hentet fra det amerikanske samfunnet. Den sosiale konteksten tilsier at rappere fra USA er annerledes enn rappere i Norge fordi det

⁷⁰ Forøvrig har David Toska hatt en tilknytning til det norske rapmiljøet. Blant annet har han bidratt økonomisk til plateselskapet *Pass It Records* og det norske hiphop-magasinet *Kingsize*. I mai 2006 kom det ut en mixtape med tittelen *Nokas* som var en hyllest til Toska (se for eksempel <http://www.dagsavisen.no/kultur/article2096453.ece>, lesedato 13.05. 2006).

amerikanske samfunnet er annerledes fra det norske. Jeg vil derfor argumentere for at fortellingene om gangsteren blir stående som nøkkelfortellinger - og ikke som dominerende fortellinger. Som nevnt i teorikapittelet, skriver Frønes (2001) at nøkkelfortellingen skiller seg fra den dominerende typen ved at førstnevnte er av en slags mytisk størrelse, mens den dominerende fortellingen kan gi konkrete beskrivelser av et hendelsesforløp og de tilhørende rollene. Informantene mine har mye kunnskap rundt gangsteren som rolle og gangstarap som genre. Fortellingene om gangsteren er, som nevnt, dominerende i den forstand at de virker som de mest "naturlige" fortellingene som artikuleres i forbindelse med rap. Gangstarap og gangsterrollen inngår i informantenes fortolkningsrammer da andre rappere får sin posisjon utefra denne (jf. Kanye West). Men idet rap og genrens artister befinner seg i det norske landskapet er informantene refleksive, gjør de det Fiske (1989 a og b) betegner som omfortolkning av budskap slik at det tilpasses den sosiale konteksten de tilhører. Og med det konverteres fortellingen om den ekte gangsteren fra å være en dominerende fortelling til å bli en nøkkelfortelling. Det finnes ingen gangstere i Norge, og dermed finnes det heller ingen norske gangstarappere. Også i Holes (2002) hovedfagsoppgave i sosiologi om norsk raps identitet blir dette påpekt:

Forestillingen om rappens nærhet til de sosiale vilkår gav imidlertid – særlig etter inntoget av gangsta rappen – også et opphav til en bevissthet om avstanden mellom Amerika og Norge. Man trengte norske fortellinger fordi det har jo aldri eksistert noe i nærheten av en ghetto i Norge (Hole 2002: 63).

Dermed blir det tydelig, slik Perry (2005: 92) påpekte i forrige kapittel, at rollen som gangster, enten det er den såkalte ekte eller den kommersielle/materielle varianten, kan opptre som mer realistisk i det amerikanske samfunnet fordi skikkelser som "the drug dealer" er en faktisk del av undergrunnsøkonomien i USA.

Men til tross for informantenes enighet om at gangsteren ikke finnes i Norge og dermed heller ikke kan iscenesettes i de norske fortellingene om rap, finnes likevel de som tar i bruk denne rollen i det norske raplandskapet. La oss se på en av dem.

Cast: iscenesettelse av den norske gangsteren?

[...] også er det mange tullinger, Cast –
han som hadde den Problembarngreia.
(Ramin)

Da jeg begynte intervjuingen av informanter i februar 2006 ante jeg ikke hvilken stor rolle Cast Zoobon skulle spille i materialet mitt. Jeg hadde hørt om ham, men hadde ingen spesielle ideer om at hans iscenesettelse innenfor rapmediet kunne være et eksempel på hvordan autentisitet spiller inn i de norske fortellingene om rap. Det var flere av mine informanter som mener at Cast plasserer seg i en gangsterrolle; en rolle informantene - slik vi nettopp har sett - ikke ser som forenelig med den norske fortellingen om velferdsstaten Norge. Cast Zoobon utgjør sammen med Axel Castillo Purcell, tidligere kalt F'em⁷¹, rapgruppa Equicez. Casts opprinnelige navn er Geir Kristiansen og i juni 2005 gav han ut soloalbumet *Problembarn*. I singellåta med samme tittel rapper Cast om sin vanskelige oppvekst og tidligere narkotikaproblemer.⁷² Låten skal tilsynelatende gi oss en forklaring på hvorfor rapperen kan kategoriseres som et problembarn. Vi følger rekken av lovbrudd Cast har bedrevet opp gjennom sin oppvekst, og etter som årene går skyver han stadig grenser. Hør på dette:

*Han hadde afrikansk mor, faren var fra Nord-Norge, som'n så ut,
ingen ville tro han forsto språket. Moren og faren måtte bare be, tro og håpe
Han fylte tolv testa dop, sine første alkoholdråper, skriker
når moren gråter, du blir et dopoffer, skulker skolen,
stjeler biler, røyker, drikker, puler, sniffer, sjekk han
lille dritten knipser, syrebiter, seksten år, alle ser hvor
veien går, prøver å vokse opp for fort, gjør ting han
ikke har peiling på*

⁷¹ Nå kaller han seg el Axel.

⁷² Problemer som nå er overkommet; Cast har startet et nytt liv [som rusfri far] (se Morgenbladet: <http://www.morgenbladet.no/apps/pbcs.dll/article?AID=/20050708/OKULTUR/107080035&SearchID=73268067860478>, lesedato: 09.07.05).

Versene beskriver det Cast referer til som en *fucked up levestil*. I refrenget setter Cast navn på denne type oppførsel: *Han ble problembarn, ja det ble han, han hadde en gjeng med svartinger som løp med han. Klart det ble et ran, ga mer og mer faen, minoritet mann, mot et flertall*. Og slik fortsetter låten idet vi i siste vers finner Cast i det som tilsynelatende skal virke som siste stopp på nedverdighetsstigen: *tjall [hasj]selgende på Schous corner*. Det er risikofylte handlinger som settes i forbindelse med problembarnet da det bedriver aktiviteter som ran og salg av narkotika.

I starten av låten adresserer Cast problembarnkategorien både til det han beskriver som *svartinger* og *hvite folk*. På denne måten skaper ikke Cast noen sammenheng mellom hudfarge/etnisitet og problembarnrollen. Alle kan være problembarn. Men likevel følger problembarnrollen *svartingene* og *minoriteten* videre i sangen. Antakeligvis er raplåten bygd opp slik fordi vi følger Cast gjennom hans personlige opplevelser med det han betegner som *mulattkid*, *minoritet* og *neger*. Cast har en mor fra Liberia og en norsk far. Han har vokst opp utenfor Mosjøen i Nord-Norge (Holen 2004: 278).

Casts ”hovedrolle” i *Problembarnlåten* er foruten problembarnet: minoriteten. Casts bruk av minoritetsrollen skiller seg fra hvordan Farhans gruppe og Karpe Diem benytter minoriteten som fortellerstemme. I motsetning til disse har ikke Cast en ironisk tone eller tydelige humoristiske innslag i *Problembarn*. Slik Cast skildrer det, virker minoritetsrollen til å være medskyldig i hans handlinger og for at han faller utenfor samfunnet. I refrenget som avsluttes med *minoritet mann, mot et flertall* beskriver Cast forløpet nærmest som om minoritetsrollen direkte har ført ham til problembarnrollen. Forøvrig finner jeg det interessant at fortelleren, Cast, i *Problembarn* opererer i tredjeperson preteritum. Dette skaper avstand til personen og til tiden denne historien er fortalt i. Cast gjør det tydelig her at dette livet som beskrives i *Problembarn* er en forbigått fase. Dessuten viker dette fra gangstarapens virkemiddel med å rappe i jeg-form.

Farhan fastslo derimot i intervjuet at Cast aktivt benytter seg av gangsterrollen fordi han posisjonerer seg selv som et offer for samfunnsstrukturene.

Det han Geir, han Cast rapper om er sånn... sanger hvor ”jeg er blitt ødelagt av samfunnet” og alt det der og sånn, ikke sant. Han skylder masse på samfunnet og det går ikke, du kan ikke gjøre det. [...]

Å skylde på samfunnet er ikke en legitim unnskyldning i det norske velferdssamfunnet. Dette forklarer Farhan med utgangspunkt i hvordan det er å vokse opp i Afrika som en tydelig kontrast til å vokse opp under norske forhold.

Farhan: *La oss si, jeg er en gutt som har vokst opp i Norge og sånt, ikke sant. En som er fra Afrika og som bor i Afrika har mye mer peiling på hvordan det er å mangle mat og...ikke sant. Fordi de kommer virkelig fra et sted hvor folka sulter og sånn, ikke sant. Og det er mye kriminalitet og det er mye dop og blablabla, ikke sant.[...] Og det er et sånt miljø rundt dem, ikke sant. Mens her i Norge så er det, de som vil ha narkotika de går og skaffer det selv. De vet hvordan de kan skaffe det, men det er ikke sånn at det herjer i området og...*

Jeg: *Så du mener at han [Cast] er selv aktiv i det å.....?*

Farhan: *Ja. Han er selv aktiv, ikke sant. Han legger opp til det selv da [...] I Norge har vi ikke så mange sånne gangstere eller noe sånt, ikke sant. Så... han har bare oversatt...tekstene til de gutta der oppe, ikke sant. Og bare tilpassa til seg selv [...].*

Når Farhan veksler fra å si *hvor folka sulter* og til *det er mye kriminalitet og det er mye dop* kan det virke som at han veksler fra én dominerende fortelling om Afrika (hvor "alle" sulter) til en annen fortelling om USA (hvor det er "mye kriminalitet og det er mye dop") hvor sistnevnte igjen henviser oss til nøkkelfortellingen om gangsteren. Farhan mener at Cast oppsøker problemer ved å si at *han er selv aktiv*. Dermed utnytter Cast gangsterrollen strategisk, og posisjonerer seg i en fortelling hvor livet består av motstand. Problemet med dette, mener Farhan, er at Cast ikke er et offer for samfunnsstrukturer slik de som bor i USA tilsynelatende er. Farhans argumentasjon er altså at Cast ikke "eier rettigheter" på gangsterrollen fordi han selv er aktiv i sine kriminelle handlinger. *Geir er ingen hardcoregangster som han sier han er*, sa Farhan videre i intervjuet. Farhans poeng om at Casts gangsterimage er en konstruksjon får dobbel effekt når Farhan benytter Casts opprinnelige navn; Geir. Det er få som ville anklagd *en Geir* for å være gangster. Slik påpeker også Farhan indirekte at privatpersonen Geir må samsvare med artisten Cast; akkurat slik som at gangsteren må rappe om et virkelighetsbasert liv i gettoen for å ikke bli anklagd som den kommersielle gangsteren. Hvis du er en norsk rapper kan du ikke oversette de amerikanske gangstaraplåtene og gjøre dem til dine egne. Casts rollebruk betraktes av informantene, her representert av Farhan, som et forsøk på å iscenesette gangsteren - en iscenesettelse som avvises fordi gangsterrollen ikke er realistisk i det norske velferdssamfunnet.

I innledningen av oppgaven nevnte jeg debatten som hadde foregått i kjølevannet av Øyvind Holens lansering av boken *Hiphop-hoder* (2004). Nazneen Khan-Østrem var en av debattantene og plasserer seg i en "amerikanske romantisk" posisjon når hun sier at norsk rap ikke er ekte. Hvis en skal kunne snakke om norsk rap i termer av autenticitet og ekthet er Equicez de som kommer nærmest, mener Khan-Østrem. Om denne rapgruppa sa hun til Klassekampen: "De er ekte vare: Innvandrerkids med sosiale problemer".⁷³ Der Farhan motsetter seg Casts ekthet fordi han prøver å være noe han egentlig ikke er, er Khan-Østrems påstand at Cast, eller her: Equicez, er mer ekte enn andre norske rappere. Og autenticiteten er forankret i rapgruppas minoritetsbakgrunn. Slik vi så med låten *Problembarn* benytter Cast sin minoritetsbakgrunn som en forklaring på hvorfor han er et problembarn. Selv om det er en utbredt enighet blant informantene at det ikke finnes gangstere i Norge, er det likevel noen av informantene som mener visse erfaringer er mer spennende og ekte enn andre - også i den norske konteksten. Og dette blir spesielt tydelig når perspektivet innsnevres fra Norge og til Oslo.

Å velge seg østkant

De tidligere nevnte seriøse låtene fortalte meg at det finnes andre låter enn de typiske tullelåtene i det norske raplandskapet. Med Farhans låt og Karpe Diems *Kunsten å være inder* utelukkes den etniske nordmannen som fortellerstemme idet hovedrollen spilles av minoriteten med ikke-vestlig bakgrunn. Ledetråder om at det finnes andre fortellinger om norsk rap skulle vise seg å være knyttet til informantenes tilhørighet til Oslo øst. Andre forskere har påpekt tendensen til at personer med etnisk minoritetsbakgrunn automatisk betraktes som personer som bor i den østlige delen av Oslo og omvendt (Vestel 2004; Sandberg 2005 og Sandberg & Pedersen 2005). At Oslo øst og minoritetsbakgrunn knyttes sammen og symbolsk sett er gjensidig utelukkende, har også jeg funnet i mitt datamateriale.

Alle informantene mine har enten vokst opp eller bodd periodevis på ulike områder av østkanten i Oslo. Østkanten strekker seg fra sentrumsområder som betegnes som indre øst (Sagene, Grünerløkka og Gamle Oslo) og til Oslos forsteder (deriblant Groruddalen).⁷⁴ Oslo

⁷³ Klassekampen 10.11.2004:
http://www.klassekampen.no/kk/index.php/news/home/artical_categories/kultur_medier/2004/november/ikke_ekte_vare, lesedato: 14.12.2006.

⁷⁴ Hentet fra wikipedia: http://no.wikipedia.org/wiki/Oslo_%C3%B8st. Lesedato: 25.03.07.

øst forbindes ofte med blokkbebyggelse og beboere med ikke-vestlig opprinnelse. Samtidig har Oslo øst tradisjonelt vært dominert av en befolkning med lavere økonomisk kapital enn den vestre delen av Oslo (Vestel 2004: 19-20, se også Blom 2001). I begynnelsen av masteroppgaven hadde jeg en viss idé om hvorfor jeg kontaktet ungdomsklubber som holdt til på østkanten. Denne ideen var i stor grad innbakt i vissheten om at det bor flere med minoritetsbakgrunn på østkanten, og at det var noen fra denne gruppen jeg ønsket å intervju. På det tidspunktet reflekterte jeg ikke spesielt over at østkanten i seg selv er en mektig kategori. Da jeg snakket med informantene merket jeg meg at flere av dem definerte seg selv i lys av sin oppvekst eller beboelse på østkanten i Oslo. Men det var først da jeg analyserte intervjuene at jeg forsto omfanget og den symbolske tyngden av denne kategoriseringen. I datamaterialet mitt dukket det stadig opp bemerkninger fra informantene som indirekte eller direkte streift aspekter ved tilhørighetsfølelsen til dette området i Oslo. Ledetråden i fortellingen som handler om minoriteten kan, slik jeg tidligere har argumentert for, betraktes i sammenheng med fortellingen om rap som et sosialt eller politisk prosjekt⁷⁵, som jeg viste med Farhan og Karpe Diem. Men det finnes også en annen fortelling som omhandler østkanten i Oslo.

”Vi fra Østen”

Det var først og fremst informanten min Ramin som gav meg ledetrådene til en slik fortelling. Ramin er født og oppvokst i Norge, men har foreldre fra Pakistan. Ramin mener at hans mørke hudfarge utelukker andre fra å kategorisere ham som norsk, og da han heller ikke kjenner en tilhørighet til Pakistan (han har aldri vært der) er det i Oslo øst Ramin føler seg hjemme. I intervjuet sa Ramin; *vi fra Østen her, Groruddalen*. Slik knytter Ramin sin etniske bakgrunn sammen med Oslo øst tilhørigheten – og opphever på denne måten distinksjonene mellom disse. Oslos østkant er i dette tilfellet lik *Østen*; eller Oslo øst (Groruddalen) *er* Østen. Og ved å erstatte eller nærmere bestemt overlapse Oslo øst med kategorien Østen utelukkes etnisk norske i denne konteksten. Ramin uttalte dette da jeg spurte om han kunne kjenne seg igjen i Kanye West og 2Pacs låter.⁷⁶ Slik svarte Ramin:

⁷⁵ Idet de forsøker å omdefinere negative bilder av personer med minoritetsbakgrunn til å bli positive fortellinger.

⁷⁶ Årsaken til at jeg spurte Ramin om han kjente seg igjen i Kanye Wests og 2Pacs låter var fordi jeg ønsket at Ramin skulle velge hvem av disse som han mente passet best til sin beskrivelse. Ramin gjorde ikke det valget

Ramin: *Jaa. Ja, det blir noe lignende. For vi er jo fra, holdt på å si, riktig side av byen. Her, vi er fra Østen og sånn hele gjengen og sånn, det er det opplegget der, det.... Mange utlendinger er samla og det kan bli sett som getto her i Groruddalen. Og vi har ikke gjort så mye...kriminelt og sånt da. Men...*

Jeg: *Vi?*

Ramin: *Ja, vi fra Østen her, Groruddalen. Og vi har ikke gjort så mye kriminelt og sånn, men vi har liksom vært med på sånne rampestreker og sånn. Og det er det samma med dem, de er ikke noen tøffinger sånn sett. Men de har liksom hatt det kult sammen med gutta sine og sånn. Så de driver og synger om sånne ting og...skriver tekster om sånne ting. Så en kan liksom relatere seg til....det de sier.*

Ramins "vi" er gjengen fra Østen, det vil her si etniske minoriteter som bor på Oslos østkant. Flere med minoritetsbakgrunn er samlet på samme sted og kan derfor av andre utenfor (etnisk norske) betraktes som en getto, mener Ramin. Ramin kobler en sammenheng mellom østkanten, *utlendinger* og kriminalitet, for så å omformulere kriminalitet til rampestreker. Ramins valg av rampestreker gir utsagnet om at "de ikke har gjort så mye kriminelt" en barnlig klang. Rampestreker konnoteres til småunger som gjør litt ugagn, men ingen alvorlige lovbrudd. Når Ramin artikulere disse tre kategoriene sammen konstruerer han en syntagmatisk akse som etablerer konturene av en fortelling om Oslo øst. Denne fortellingen kan minne om stereotypifiseringen av minoriteten, som vi for eksempel så i Farhans seriøse låt samt i Karpe Diems *Kunsten å være inder*. Ramins utsagn om at de fra Østen ikke er så kriminelle som folk tror, spiller på samme fortelling hvor representasjonen av minoriteten er konstruert av maktinstitusjoner, hvor blant annet media spiller en vesentlig rolle. For Ramin blir rappere som 2Pac (og Kanye West) og de fra Østen, østkantguttene, framstilt som noe større og farligere enn det de egentlig er. Slik tegner Ramin opp et bilde hvor hans gjeng fra Østen og rappere ikke er så tøffe som de konstrueres av andre. Men: Ramins betegnelser av et overdrevet medieskapt bilde av de fra Østen virker likevel til å være en fortelling han kjenner seg igjen i og forstår seg selv gjennom. Skillet mellom Farhans seriøse låt og Ramins beskrivelse av Oslo øst, eller Østen, opptrer idet Farhan forholder seg til minoriteten i en norsk kontekst hvor denne er et offer for mektige representasjoner som igjen bidrar til en

og snakket videre om både Kanye og 2Pac. Dette kan for så vidt fungere som et argument for at både Kanyes og 2Pacs låter refererer til ett vesentlige trekk ved rapens mange fortellinger: svart/hvitproblematikken.

essensialisering av minoriteten. Ramin forholder seg også til denne essensialiserte representasjonen av minoriteten, men i stedet for å forsøke å slå sprekker i dette bildet, ser Ramin en styrke i et slikt bilde fordi det symboliserer østkantens ”makt” over vestkanten. Dette kom til uttrykk da Ramin fortalte meg at det pleide å være en del slåsskamper på østkanten da han var yngre. Noen av østkantområdene var kjent for å være spesielt ”harde”. Disse slåsskampene foregikk på østkantens ulike lokasjoner og mellom deres innbyggere, men den største rivaliseringen var mellom Oslo øst og vest, mente Ramin. Likevel utviklet ikke dette rivaleriet seg til slåsskamper.

Neei. La oss si da; hadde vi slåsskamp så slåss vi mot de folka som var her. For jeg tipper de fra vest var litt småredde oss, vet du. Fordi vi er, la oss si når en gjeng med ti utlendinger går inn så tror jeg ikke det ser så... trygt ut. Selv om vi hadde det bare kult og lo litt og sånne ting, men det kan skremme de andre.

I tillegg til de tidligere nevnte kategoriene lanserer Ramin beskrivelsen om *utlendingene* som skumle. De fra Oslo vest kunne bli skremt av en gjeng fra Oslo øst. Dette kan tolkes dit hen at etnisitet her, i form av hudfarge, opptrer som en skremselsmarkør. Dette er tidligere påpekt i studier av Viggo Vestel (2004) og Sveinung Sandberg (2005). Sandberg fant hos sine informanter med minoritetsbakgrunn at den mørkere hudfargen opptrer som en type beskyttelse mot å bli offer for ran eller vold i Oslos gater.

Ramin betegner østkanten som den riktige siden av byen. Dette er også en faktor som gjør at Ramin kan kjenne seg igjen i raplåtene til 2Pac og Kanye: låtene beskriver hans egne omgivelser. Viggo Vestel (2004) gjorde feltarbeid i en av Oslos drabantbyer med det fiktive navnet *Rudenga* i to omganger på 1990-tallet. Vestel fant også lignende gjenkjennelse blant den nyervervede hiphopfansen. Hans informanter kunne kjenne seg igjen i filmen *Beat Streets* (1984) kontekst fordi Rudenga også var preget av et blokklandskap. Samtidig gikk gjenkjennelsen også forbi det rent visuelle ved at guttene fra Rudenga mente de befant seg i den samme sosioøkonomiske situasjonen som karakterene i filmen. Stigmatiseringen av Oslos forsteder (Groruddalen) danner også grunnlaget for informantenes gjenkjennelse i de amerikanske raplåtene.

Å benytte seg av det essensialiserte bildet av svarte som kriminelle hentes fra de dominerende fortellingene i det amerikanske landskapet og blir aktuelle i fortellingen om østkantens hovedrolle: minoritetsrollen.

”Du må være ekte”

Han [Cast] må liksom representere der som han er fra.

Og han gjør jo ikke det, ikke sant.

(Farhan)

Ramins artikulasjon av kategorien Østen kan betraktes som en motsetning til konstitueringen av Oslos vestkant. Et slikt felleskap som Østen utgjør og hvor etnisitet står som et sentralt tegn, blir således satt i motsetning til et Oslo vest fellesskap.

Som vi så tidligere betraktet flere av informantene mine, og deriblant Farhan, rapartisten Cast som en påstått gangster som dermed opptrer som en eksemplifisering av det Perry (2005: 94) betegner *fake gangsterism*. For meg viste det seg at Cast også er aktuell i forbindelse med Ramins skildringer av østkanten og vestkanten i Oslo. Cast har vært vanskelig å plassere analytisk sett. Dette viste seg å være fordi han er del av flere fortellinger som ikke er forenelige med hverandre. Det var spesielt i intervjuet med Farhan at jeg ble oppmerksom på at det lå noe mer under illustrasjonen av Cast som et problembarn. Cast forsøker altså å iscenesette seg selv som en hard type, noe som kolliderer med fortellingen om den norske sosialdemokratiske velferdsstaten som hjelper alle fra å falle over kanten. Men, og det er dette Farhan mener er et problem i Casts iscenesettelse: Cast rapper på østkantslang⁷⁷, den språklige sosiolekten som tilhører de fra østkanten. Cast er som nevnt fra Mosjøen i Nord-Norge, men han har også bodd på Kolbotn⁷⁸, et sted som Farhan kaller vestkanten. Problemet med at Cast tar i bruk østkantslang når han rapper er at han med dette forsøker å iscenesette seg selv som en østkantgutt. I tillegg til tegn som den mørke hudfargen, kan også språket benyttes som en måte å vise tilhørighet på og fungere som et representasjonssymbol på hvor du er fra. Jan Sverre Knudsen skriver at ”bruken av norsk i rap-musikken bærer tydelig preg av forsøk på å skape en egen, lokalt forankret stil. Ofte innlemmes norske stednavn i tekstene og det spilles på lokal dialekt eller sjargong knyttet til miljøet” (ikke publisert: side 12). Cast kunne, med utgangspunkt i sin hudfarge, legitimere bruken av østkant i sin iscenesettelse (i forhold til Ramins kategori Østen). Men hvis Cast

⁷⁷ Som også kan betegnes som kebabnorsk. Disse overlapper hverandre til en viss grad, men det kan også argumenteres for at østkantslang sier noe om formen på språket (f.eks. a-endelser), mens kebabnorsken legger mer vekt på adoptering av ord fra andre språk (f.eks. berbisk).

⁷⁸ Kolbotn ligger i Oppegård kommune og er del av Akershus fylke.

faktisk ikke har bodd på østkanten har han heller ikke ”lov” til å rappe på østkantslang, mener Farhan. Videre viser det seg at Cast har flyttet fra Kolbotn og til østkanten, noe som gir Farhan anledning til å si: *jeg bare forstår ikke sammenhengen mellom livsstilen hans og det han rapper om da. Det er litt rart egentlig. Nå bor han på Ellingsrud da så nå er det annerledes kanskje.* Når Farhan snakker om Cast veksler han mellom fortellingen om østkanten og fortellingen om den norske velferdsstaten, hvor sistnevnte på flere måter overlapper en fortelling om vestkanten. Slik veksler også Farhan mellom å posisjonere Cast som en vestkantgutt og en østkantgutt hvor det virker som om sistnevnte også kan byttes ut med rollene problembarn eller gangster.

Det er altså en tettere sammenheng mellom østkanten og ”de brutale tekstene” enn å ikke være fra østkanten og rappe om de temaene Cast gjør. Casts bosettelse på Ellingsrud kan således bidra til å legitimere hans ”amerikaniserte” tekster. Og som vi ser ligger det sosiale implikasjoner i bruken av østkanten som tegn. Disse tegnene må også samsvare med den rollen en iscenesetter som rapartist. Hvis Cast egentlig kommer fra vestkanten, men iscenesetter seg selv som en østkantgutt vil han også bryte et av hiphopkulturens ytterste krav: kravet om autenticitet. Da Farhan snakket om Cast var han svært tydelig i forhold til hvordan oppvekstvilkår og iscenesettelse som rapartist er knyttet sammen:

Vi vet hvordan det er å være sånn her; å bo her. Det gjør ikke han, ikke sant. Han har jo ikke... Jeg sier ikke han prøver å være en av oss da. Det er en del av imaget hans at han er en sånn derre... gangster da. Og vi vil ikke ha en som ikke, som aldri har bodd her, ikke sant. Altså, det er ikke, spesielt når det er rap da. Hadde det vært noe annet så, men når det er rap så er det litt annerledes. For da er det viktig å være ekte, ikke sant.

Det viser seg altså at autenticitetskravene som følger fortellingene om gangsteren også gjøres aktuell i den norske konteksten. I artikkelen ”Hip-hop Realness and the White Performer” (2005) diskuterer Mickey Hess hvordan Vanilla Ice og Eminem⁷⁹, to hvite rappere, forsøker seg i en svart dominert kultur. Hess (2005: 372) skriver at ”Because hip-hop’s representations of racial identity are so tied to class, each of these white artists tells stories of his class struggle to counter hip-hop’s representations of white privilege”. Eminem lykkes som rapper fordi han ikke iscenesetter en falsk bakgrunnshistorie, slik Vanilla Ice gjorde. Ice

⁷⁹ Hess tar for øvrig også med rapgruppa Beastie Boys i sin analyse.

løy på seg en oppvekst som lignet de dominerende fortellingene om den amerikanske rapperen hvor knivstikking og gjengdeltakelse hører med (Hess 2005: 373). Eminem, derimot, vokste opp i et fattig område av Detroit og ble lært opp av den velkjente (svarte) rapperen Dr. Dre (Hess 2005: 382). Eminem kan ikke ta i bruk etnistitetstegnet, ”the blackness”, men han kan benytte sin sosioøkonomiske klassebakgrunn som grunnlag for såkalte motstandsfortellinger rap og hiphopkultur domineres av.

Fortellingene gjentar seg selv; sosioøkonomisk klasse og etnisitet, som i de dominerende fortellingene fra det amerikanske raplandskapet, viser seg å kunne være like aktuelle i en norsk kontekst når perspektivet kontekstualiseres på østkanten i Oslo. Nå har jeg vist hvordan etnisitet kan gjøres gjeldende i forhold til visse områder og hvordan dette knyttes til rapperens iscenesettelse. Videre vil jeg se på hvordan klassebegrepet virker til å være tett knyttet til etnisitet i informantenes fortolkningsarbeid. Disse kategoriene er også forankret i kategoriene østkant og vestkant.

”Det er vi som snakker fakta”

*Ofte er det sånn, vestkantrap blir stempla,
de er ikke rike rike, men de har bedre økonomi
enn det vi har, ikke sant. Enn vi folka i Oslo øst for eksempel.*
(Farhan)

Minoritetsrollen kan opptre som en type ”ressurs” innenfor rapmediet fordi denne rollen innehar erfaringer som er verdt å fortelle om. Blant disse erfaringene er det å ha lav økonomi en vesentlig faktor. Dette ble spesielt tydeliggjort for meg i intervjuet med Rauf. Tidligere i dette kapittelet skrev jeg om hvordan Rauf karakteriserer de norske rapperne som uinteressante, noe han begrunner med at de ikke har opplevd noe. For Rauf er det rapgruppa hans som kan gi raplyttere ”ekte vare”. Rauf sa i intervjuet:

Rauf: *Vi snakker fakta – det er vi som vet om alt. Og det er undergrunnsgreia vi får frem. Og det burde, det burde komme opp i stedet for at...ja...*

[...]

Jeg: *Dere snakker fakta om livet som det er....?*

Rauf: *Ja*

Jeg: *Men de andre gjør ikke det?*

Rauf: *De har penger, de har alt de – hva er det de snakker om? Jeg ha'kke en dritt jo. Det er hvitinger alt sammen.*

Rapgruppa Rauf er medlem av består av gutter med etnisk minoritetsbakgrunn. Selv er Rauf fra Iran, og kom til Norge da han var 10-11 år gammel. *De andre*, som Rauf snakker om her, har penger og er *hvitinger*, og dermed vet de ingenting om "livets fakta". Å ha penger og å være etnisk nordmann er altså to sider av samme sak. Videre fører en økonomisk velstand til at *hvitingen* ikke vet hvordan det er å måtte kjempe for å overleve. Det vet Rauf. Rauf har opplevd motstand som følge av sin minoritetsrolle. Og ifølge Rauf er det også minoritetsbakgrunnen som forklarer hans økonomiske situasjon.

Fortellingen om Oslo øst hvor minoriteten spiller hovedrollen kontrasteres med fortellingen om Oslo vest som omhandler *hvitingen med penger*. Sandberg (2005) og Sandberg & Pedersen (2005) fant også tendenser til at østkanten og vestkanten oppfattes som opposisjonelle par der østkanten tilsvarer områder hvor personer med minoritetsbakgrunn bor, mens vestkanten er etnisk norske, *sossers*, bosted. Samtidig som østkant og vestkant tilsynelatende forteller oss om hvem som bor hvor, påpekes det også at de økonomiske levevilkårene på østkanten er betraktelig lavere enn på vestkanten. Dette beskriver Sandberg og Pedersens informanter ved å koble østkanten med klassebenevning som arbeiderklasse mens de etnisk norske sossene på vestkanten konnoteres til høyere sosioøkonomiske klasser (Sandberg og Pedersen 2005: kap. 4). I intervjuet jeg hadde med John settes også denne koblingen på spissen. John har en far fra Irak og en norsk mor. Hør på dette:

Jeg: *Men du er jo halvt norsk. Føler du at du passer inn i....?*

John: *Ja, jeg synes jeg passer inn i begge egentlig. Liksom norsk og utlending. Fordi...jeg har utenlandske venner, jeg har norske venner. Jeg passer bra i alle kretser liksom. Altså, jeg er ikke på bunn heller som mange er. Men jeg er ikke liksom rik heller; det er mange som har det mye bedre enn hvordan jeg lever.*

John artikulere en direkte sammenheng mellom det å være *utlending* og det å være *på bunn* økonomisk sett. Slik konstruerer han en konnotasjonsrekke mellom det å ha minoritetsetnisk bakgrunn og det å ikke ha penger, mens det motsatte vil si å være etnisk norsk og å ha relativt høy økonomi. Fordi John er både av norsk og irakisk opphav er han så heldig at han ligger midt imellom økonomisk sett.

”Hvis du har et kjedelig liv bør du droppe hiphop”

Fortellingen om østkanten opptrer som en dikotomi til vestkantfortellingen samt fortellingen om velferdsstaten Norge. I fortellingen om østkanten spiller den etniske minoriteten hovedrollen mens fortellingen om vestkanten domineres av den etniske nordmann. *Hvitingene* som har penger har et kjedelig liv fortalte Rauf meg i intervjuet. Dette gjør at de ikke har noe spennende å rappe om. Jeg spurte Rauf mer om dette:

Jeg: *Men hvis man har kjedelig liv, hvis man ikke gjør så mye...?*

Rauf: *Da burde man droppe hiphop.*

Jeg: *Hvis man ikke røyker hasj eller hvis man ikke driver med damer eller hvis man ikke... Da er det ikke noe å rappe om liksom?*

Rauf: *Jeg tror ikke det ass.*

Jeg: *Du tror ikke det?*

Rauf: *Nei, det kan jo være det, det er jo mange, det kan jo være sosserap da. Det kan det være.*

Jeg: *Hva er det for noe, vestkantrap?*

Rauf: *Ehhhh, ja, det kan jo være det, men det kan jo være svartinger som spitter sosserap da, jeg sier ikke at rappere uten hasj eller uten gjøre ulovlige ting ikke kan rappe. Selvfølgelig, de burde jo begynne å rappe. Alle har muligheten til å begynne å rappe. Men da må du finne din egen stil, du kan ikke begynne å snakke om noe du ikke gjør.*

Det er jeg som nevner forslag til ulike aktiviteter som kan bidra til et spennende liv, aktiviteter som å røyke hasj og å ”drive med damer”. Dette gjør jeg som et forsøk på å trigge hva Rauf eventuelt mener kan være et spennende liv. Rauf bekrefter mine forslag til aktiviteter. Og videre; når Rauf sier at rap som ikke skildrer disse aktivitetene er kjedelige (ved å bekrefte mitt ledende spørsmål) benytter han kategorien *sosserap* som betegnelse. Dermed sier han implisitt at rappere med høyere økonomisk kapital kan rappe, men da handler det ikke om å røyke hasj eller å drive med damer. Vestkanten er det østkanten ikke er, og sosser rapper ikke om ulovlige ting. Dette bekreftes ytterligere ved at Rauf sier at også *svartinger* kan rappe sosserap, altså; personer med minoritetsbakgrunn *kan* også rappe uten å ty til historier om kriminalitet. Men slik er det også inneforstått for Rauf at hvis du er soss er du også mest sannsynlig etnisk norsk fra vestkanten.

Da jeg foreslo aktivitetene til et liv som tilsynelatende kan betraktes som spennende, er det tydelig at jeg hadde gangstarapen i tankene. Rauf bekrefter som nevnt disse aktivitetene som et spennende liv, men det er hans opplevelser om å være *den andre* som han fortalte meg om da jeg spurte om hans egne låter. Rauf gav meg flere historier om opplevelser av rasisme i intervjuet. Da Rauf og familien hans kom til Norge ble de plassert⁸⁰ i et område av den vestlige delen av Oslo, et område Rauf betegner som *det hvite skall*. Selve bildet ”hvitt skall” konnoterer til hudfargen hvit og noe som det er vanskelig å komme inn på. Betegnelsen kan knyttes til Raufs rasistiske opplevelser. Det hvite skall og poteter, som jeg skrev om i metodekapittelet, er elementer Rauf anvender for å bygge opp sin egen fortelling om Norge og etniske nordmenn. Men Rauf var ikke like eksplisitt som de andre informantene i forhold til kategorien ”vestkanten”, og brukte ikke denne kategorien selv i intervjuet. En mulig årsak til dette kan være fordi Rauf har bodd i Norge, og i Oslo, i en kortere periode enn de andre informantene.⁸¹ Ved å ikke ha vokst opp med østkant/vestkant-dikotomien, har han muligens ikke utarbeidet et like naturalisert forhold til dette som for eksempel Ramin har. Men Rauf brukte begrep som sosser, hvitinger og poteter da han refererte til etnisk norske i intervjuet. Kategorien soss har en sterk symbolsk tilknytning til vestkanten. Soss konnoterer økonomisk velstand, mens potetkategorien heller betegner det kjedelige; det trauste, og videre: de som ikke har opplevd noe. Kategoriene soss og potet er gjerne knyttet til hverandre da potetene er kjedelige fordi de har penger. Slik jeg nevnte i metodekapittelet refererer Raufs potetkategori til sosiale premisser som også *the nigga* gjør. Begge viser til én gruppes posisjonering i forhold til en annen gruppe i samfunnet. Men mens *the nigga* gjenspeiler undertrykkelse av svarte – som igjen forankrer både etnisitet og klasse i begrepet – er Raufs bruk av poteten hans mottrekk til den hvite dominansen. For selv om både *the nigga* og poteten refererer til autentisitetshierarkiet i fortellingene om rap, understreker Raufs bruk av potetbegrepet en gang for alle at poteten aldri kan nå opp til rapens øverste lag. Summen av *hvitene* (etnisitet) og sossene (sosioøkonomisk klasse) er kjedelige erfaringer som igjen tilsvarer kjedelige raplåter. Som hvite med penger vil disse ikke ha noen erfaringer knyttet til hvordan det er å være *den andre*. De er kjedelige som

⁸⁰ Det var Rauf som brukte ordet ”plassert” om familiens bosettelse på vestkanten, og plasseringen var det sosialkontoret som sto for.

⁸¹ Dette gjelder for øvrig også for Ali som heller ikke eksplisitt benyttet vestkant som kategori.

poteter. Dermed kan Rauf heve Rauf seg over disse kjedelige karakterene da hans erfaringer resulterer i et spennende låtmateriale.

Raufs perspektiv om at den etnisk norske rapperen ikke er en spennende historieforteller er i samspill med Asifs betraktninger. I intervjuet spurte jeg Asif om det er noen forskjell på østkant- og vestkantrap. Asif har bodd på vestkanten en periode i livet sitt, derfor mener han også å vite hva han snakker om. Han er dermed mer eksplisitt enn Rauf og setter et klart skille mellom østkanten og vestkanten når det gjelder rap og sosioøkonomisk klasse:

Asif: [...] *Det som er saken er at, de fra vestkanten som, folk sier det at de har rike foreldre – de er født med penger i lomma for å si det sånn. Men de har jo nesten ikke opplevd noe – nesten. Så hvordan kan de gå og rappe om...for eksempel at de blir tatt av politiet en natt. Når de sitter hjemme og leser bøker og...*

Jeg: *Men kan østkantrappere rappe om sånne ting?*

Asif: *Ja, de kan sikkert det fordi hvis du tenker så er det flere utlendinger på østkanten enn det er på vestkanten. Og det er rett og slett det; hvis det er mange utlendinger så er det rett og slett mye bråk. Sånn som jeg har opplevd.*

Det som Rauf karakteriserer som et kjedelig liv blir her med Asifs ord satt i sammenheng med å sitte hjemme og lese bøker. Asif bekrefter også Raufs utsagn om at vestkantens innbyggere er folk med penger. Ifølge Asif har ikke disse bare penger – de har ikke engang jobbet for dem da de er født med penger i lommene. En fortelling der *utlendingene* samles og bråker setter dermed rammene for østkantrap.

Henvisningen til østkantfortellingen som et godt utgangspunkt for å ha noe å fortelle i sine raplåter, kan minne om Paul Willis (1977) studie *Learning to Labor*. Willis studie skildrer en guttegjeng med arbeiderklassebakgrunn ("the lads") i en by i England som Willis kaller Hammertown. Willis fant at "the lads" betraktet aktiviteter som tidlig alkohol- og seksuell debut som verdifull kompetanse, en kompetanse som var mer verdt enn en god utdanning som kunne føre dem ut av de typiske arbeiderklassejobbene. Disse aktivitetene gjorde dem også mer spennende enn de kjedelige og passive "ear' oles".

Raufs beskrivelser av et spennende liv i sine raplåter fungerer som noe mer enn et rent tidsfordriv. For ham er det en måte ”å slå tilbake” på.

Å skape seg en stemme gjennom rapmusikk: Rauf

De [etnisk norske] bare ser ned på deg.

Jeg har skrevet en sang om det også.

Den skal alle høre.

(Rauf)

Som jeg skriver i metodekapittelet er informantene mine svært forskjellige på noen punkter. Hvor de andre guttene går eller har gått på videregående skole og anser dette som en viktig del av livet deres, valgte Rauf å slutte på skolen etter to år på videregående. Da jeg intervjuet ham hadde han ingen jobb, men betraktet rapmusikken som en måte for å kunne skape seg et rom av muligheter. Da Rauf kom til Norge visste han ikke noe om rap som musikkgenre. Rauf fortalte meg om en dag han så musikkvideoen til låten *California Love* med 2Pac og Dr. Dre på tv.

Jeg hata den. Jeg likte den ikke. Jeg bare ”hva faen er det det der. Det er bare tull jo.” Fordi jeg var ny i Norge og jeg visste ikke noe om noe liksom. Og jeg hadde ikke svartinger til å snakke med. Jeg bodde sammen med brødrene og søstrene mine, de hadde ikke noen å snakke med de heller. Vi fikk jo nyheter fra ingen steder, ikke sant.

Rauf vektlegger at han ikke forsto hvor bra rap var første gangen han hørte det fordi han ikke hadde noen *svartinger* å snakke med. Slik tilegner Rauf personer med minoritetsbakgrunn en spesifikk kompetanse som etnisk norske ikke innehar. Det var kun *svartingene* som kunne gi Rauf informasjonen om rap og rapperen 2Pac. Videre kobler Rauf gjerne det å høre på rapmusikk til personer med minoritetsbakgrunn. Dette sa han også i intervjuet da jeg spurte ham, bare hør på Rauf her: *går du med poteter så liker du Westlife* [latter fra meg]. *Ja, det er sant. Sånne poteter. De gjør det* [hehe]. Rauf har bodd mange steder i Oslo, både i den vestlige (det hvite skall) og den østlige delen, og da Rauf begynte på en skole i Oslo øst beskriver han det som å komme til *sine egne*. Der fikk også Rauf mulighet til å dyrke sin interesse for rapmusikk. Samtidig som det å komme til *sine egne* var noe Rauf oppfattet som *deilig* var det også da han begynte å falle utenfor. Toppunktet ble

nådd da han endte på sykehus fordi han hadde røyket for mye hasj. Det var i den perioden Rauf begynte å skrive sine egne låter. Låtene han skrev var preget av angst og paranoide tanker. Rauf brukte tekstskrivingen til å få ut de tankene han hadde, og slik fungerte raplåtene som en slags dagbok han kunne betro seg til. Å bruke raplåtene som en dagbokfunksjon, som jeg nevnte tidligere, gikk igjen hos flere av informantene mine. For Rauf er ikke rapmusikken bare et forum hvor han kan fortro seg; gjennom rapen kan han også ”slå tilbake”. Rauf fortalte meg om flere episoder hvor han hadde blitt satt utenfor eller sett ned på av etniske norske. Rapmusikken gir ham en stemme da dette er et passende medium for slike fortellinger. Og slik Rauf selv betrakter det er rapen hans eneste mulighet: den tilbyr Rauf stemmen han ikke kunne fått på andre måter. Samtidig gir det ham noe å gjøre rent praktisk. Han sa til meg:

Hva annet kan jeg gjøre liksom? Jeg vil ikke sitte, bli taxisjåfør resten av livet, jeg vil ikke jobbe på en bensinstasjon. Skole kan jeg ikke, når jeg leser en bok skjønner jeg ikke hva som står der, jeg bare tenker på min egen tanke. Det er bedre å gjøre det til...og det er musikk.

Rauf henviser til representasjoner av typiske ”innvandrerjobber” som å være taxisjåfør eller å jobbe på bensinstasjon. Rauf vil ikke kunne kjempe kampen sin fra en bil eller fra disken på bensinstasjonen; han må få ut det han har inne i seg, og det kan han gjøre gjennom rapmusikken. Kampen Rauf kjemper - mot rasisme og urettferdighet - har han blitt inspirert til av rapperen 2Pac. Rauf nevner 2Pacs låt *Against All Odds*⁸² hvor 2Pac rapper om, med Raufs ord: *han ville jo gå imot alle – fordi alle kom jo imot ham*. I låtens refreng rapper 2Pac *against all odds, I'm hopin my true motherfuckers know. This be the realest shit I ever wrote*. Videre spør jeg Rauf:

Jeg: *Kan du kjenne deg litt igjen i det, mot alle...?*

Rauf: *Jeg skal, det kommer etter hvert. Jeg skal dø som ham [...]. Jeg skal slakte ned alle og så skal jeg dø som ham. En vakker dag – tro meg.*

⁸² På albumet *The Don Killuminati: The 7 Day Theory* (1996).

Når Rauf her sier at han skal slakte ned alle skal selvfølgelig ikke dette taes bokstavlig. Utsagnet bør heller leses som en indikasjon på hvor sterke opplevelser Rauf har fra sin tid i Norge. Rauf ønsker å ta igjen gjennom sine låttekster. Således kan han vise dem – de etnisk norske - at han virkelig har noe å komme med. 2Pac blir dermed et forbilde for Rauf fordi den kjente rapperen ble tillagt en stemme i et passende medium for sine motstandsfortellinger. På samme måte som 2Pac ønsker Rauf å være et forbilde for andre personer med minoritetsbakgrunn.

[...] Vi [rapgruppa] prøver å få alle ungdommer til å... Å få respekten. At svartinger også kan få respekt, at svartinger kan også... bo i et sossestrøk med bedre med bedre hus og...å ha biler og ha alt det der. Uten å... Ja, vi kan også klare det liksom.

Når Rauf sier *uten å...* henviser han til at personer med minoritetsbakgrunn også kan oppnå materielle goder som hus og bil, og det å bo i *sossestrøk* uten å måtte ty til ulovlige midler. Dette bildet Rauf skaper av seg selv og andre med minoritetsbakgrunn er i forlengelse av de dominerende fortellingene fra USA. Vi kan kjenne igjen fortellingen om gangsteren som kjemper for å overleve og der denne videre gjennom sin rapproduksjon kan klatre på den sosioøkonomiske stigen. For Rauf illustrerer denne fortellingen at ”sånne som han” også kan bo i sossestrøk med bedre hus og biler.

Jeg har tidligere nevnt (i dette kapittelet og i metodekapittelet) at Sernhede (2002) i sin studie analyserte frem forstadsrebeller og organisk intellektuelle i sine informanter. Slik skaper Sernhede en fortelling om rap hvor dens funksjon som talerør blir spesielt aktualisert. Dermed konstrueres rap til å bli fortellinger om motstand fordi informantene som ellers lever i et marginaliserende samfunn klarer gjennom rapens uttrykk å artikulere en motpol. Gjennom rapmusikkens uttrykk får forstadsrebellene ”utnyttet” sine erfaringer fra rasisme og marginalisering ved at disse erfaringene oppfattes som en ressurs når de transformeres til raptekster. Dette mønsteret følger også de dominerende linjene i hiphopkulturens historie der fokus på å skape et rom for de som ikke føler tilhørighet til majoritetssamfunnet, er stadig aktuelt.

Som jeg har nevnt tidligere finner jeg trekk av dette i Rauf da det er rapmusikkens fortellinger om å være *den andre* som han tydelig betrakter som mer autentiske enn andre fortellinger (jf. sosserap). Det er gjennom rapens motstandsfortellinger Rauf forstår seg selv gjennom og iscenesetter seg selv i. Samtidig er det også gjennom sin rapproduksjon Rauf ser

sin mulighet til å bli noe i livet. Rauf vil gjerne oppnå suksess med rapen sin og med det, materiell velstand - slik som både 2Pac og 50 Cent har gjort.

Men det er ikke riktig å plassere alle informantene mine i dette bildet. Rauf skilte seg på mange måter ut på visse punkter, og han var også den som eksplisitt posisjonerte seg selv direkte inn i disse motstandsfortellingene. De andre informantene definerte seg ikke inn i en slik posisjon. For noen av dem var rap i et slikt "altoppslukende" perspektiv noe som faktisk begrenset dem fra å leve et normalt liv ved at det forhindret dem i å bli voksne. *Å leve av rap og å være hipper er noe typisk USA*, var gjennomgående i disse intervjuene.

Det er altså distinksjoner mellom hvordan informantene mine posisjonerer seg i forhold til de dominerende fortellingene fra USA. Likevel er det trekk som går igjen i alle intervjuene. Disse mønstrene har jeg i dette kapittelet lansert som fortellingen om den norske velferdsstaten (det finnes ingen gangstere i Norge) og de to motsetningsfulle fortellingene om østkanten og vestkanten i Oslo.

Hva kan så sies om disse fortellingene?

Informantenes referanserammer er ulike når de snakker om de norske rapartistene og de amerikanske rapartistene. Dette knyttes sammen med at en norsk rapper ikke kan skrive låter om "gata", gettoen, det å være en gangster eller generelt om det å ha et hardt liv. Når konteksten innsnevres fra Norge til Oslo opererer informantene med andre referanserammer. Dette kommer til syne når informantene artikulere en tydelig forskjell på det å være fra østkanten og det å være fra vestkanten i Oslo. Informantene knytter østkanten sammen med personer med minoritetsbakgrunn av lavere sosioøkonomisk klasse, noe som igjen tilsvarer at det er forskjell på østkant- og vestkantrap. For Rauf blir denne forskjellen igjen vurdert som at personer med minoritetsbakgrunn har mer spennende tema å rappe siden de har opplevd mer. Opplevelsene og erfaringene som hefter seg ved å ha minoritetsbakgrunn kan dermed knyttes til det å ha opplevd motstand, blant annet i form av rasisme og stereotypifiseringer som generelt omhandler opplevelser ved å være *den andre*.

Informantenes egen rap manifesterer seg spesielt i de to ulike betegnelsene tullerap og seriøs rap. Tullerapen kan forstås som den mer anerkjente genren partyrap og er i et tematisk landskap av fest, moro og damer. I denne formen for rap trenger ikke skildringene å være basert på virkeligheten. Dessuten aktiviserer ikke tullerap motstandsholdninger, og fortellerstemmen henviser tilsynelatende ikke til spesifikke grupper med henhold til

etnisitets- eller sosioøkonomiske klassekategoriseringer. I den seriøse rapen derimot benytter informantene sine egne erfaringer ved å være minoritet i Norge, og spesielt tema som rasisme og stereotypiseringer av personer med minoritetsbakgrunn går igjen. Distinksjonen mellom Farhans & Karpe Diems raplåter og Casts *Problembarn* (jf. også Ramin) viser til et skille mellom å slå hull på mytene om at personer med minoritetsbakgrunn er kriminelle og det å utnytte disse mytene (jf. Allen Jr. 1996). I noen sosiale situasjoner, som da Farhan satt på trikken og følte passasjerenes skremte blikk, kan hudfargen som en etnisitetsmarkør virke begrensende. Men disse opplevelsene opptrer som en uuttalt ressurs når erfaringer om marginalisering transformeres til raptekster. Minoritetsrollen gir en noe å rappe om. Som et ledd videre i dette resonnementet tydeliggjør blant annet Rauf at hvis du har opplevd motstand har du også mer spennende låttekster.

Informantenes tilhørighet tar utgangspunkt i Oslo øst. I fortellingen om østkanten iscenesettes rollene minoriteten, *svartingen* eller *utlendingen* som har lavere sosioøkonomisk kapital og som lager bråk (Asif) eller gjør rampestreker (Ramin). Ramins betegnelse av at de fra Østen gjør rampestreker viser til ambivalensen materialet mitt innehar. Hvis vi husker tilbake omformulerte Ramin seg fra å si at ”de [fra Østen] ikke har gjort så mye kriminelt” og hvor kriminelt så ble byttet ut med rampestreker. Denne omformuleringen symboliserer datamaterialets ambivalens ved at Ramin på den ene siden henviser til fortellingen om at det ikke finnes gangstere i Norge, og på den andre siden til fortellingen om østkanten som det mest sannsynlige området for eventuelle gangstere (les: Casts problembarn) i Norge. Når fortellerstemmene til informantene utgjøres av minoriteten med lite penger, handler også fortellingene om motstand. Dette gjøres spesielt synlig i Raufs bruk av rapmusikken hvor han nærmest ser seg selv i rollen som 2Pac: *mot alle odds*.

Fortellingen om østkanten er en motsetning til fortellingen om vestkanten. Rollene i vestkantfortellingen iscenesettes av etnisk hvite nordmenn (sosser/poteter) med sosioøkonomisk middelklassebakgrunn, og som ifølge Asif sitter hjemme og leser bøker. Fortellingen om vestkanten overlapper på mange måter fortellingen om velferdsstaten Norge fordi begge henviser til et samfunn med ressurssterke mennesker hvor gangsteren er en ikke-rolle. Men vestkantfortellingen kan opptre som mer homogen i sin sammensetning da denne kun gir plass til etnisk norske med penger. I fortellingen om den norske velferdsstaten gjøres ikke etnisitet og sosioøkonomisk klasse like relevant. Fokuset i denne fortellingen ligger heller på samfunnsstrukturen som fungerer som et sikkerhetsnett fra at folk skal faller fra (jf. *The Message: don't push me cuz I'm close to the edge*). Fortellingen om vestkanten og den

norske velferdsstaten refererer til konseptet om rap som et underholdningsmedium og informantenes tullerap kan også forstås innenfor dette konseptet. Derfor kan det også argumenteres for at den humoristiske rapen eller tullerapens fokus på humor og fest fremtrer på bekostning av talerørsfunksjonen.

Fortellingen om østkanten og fortellingen om den norske velferdsstaten er konkurrerende fortellinger. Dette blir spesielt tydelig når Cast rapper om å være et problembarn på østkantslang. Ifølge Farhan bryter Cast med autenticitetskravene innenfor rap fordi han for det første iscenesetter problembarnrollen, en rolle som tilsynelatende ikke eksisterer i det norske velferdssamfunnet. Og for det andre er Cast fra vestkanten (Kolbotn), noe som tilsvarer at det er lite sannsynlig at han har opplevd det risikofylte livet han rapper om. Men; Cast har flyttet til Ellingsrud på østkanten, noe som gir Farhan anledning til å si at denne livsstilen er mer sannsynlig nå enn da Cast bodde på vestkanten. Med denne vekslingen mellom fortellinger er det tydelig at konnotasjonsrekkene som utgjør fortellingene ikke er forenelige, men tvert imot antagonistiske fordi de motarbeider hverandres ulike rollebruk samt plott.

Kan vi snakke om lokale fortellinger?

Når Adam Krims (2000: 6) skriver at rap opptrer som både en forankret og en mobil kultur ligger det i dette at rap bærer med seg dominerende fortellinger, men at disse fortellingene reforhandles med utgangspunkt i utøvernes egne sosiale vilkår (jf. Fiske 1989a og b). Som jeg har nevnt ved flere tilfeller gjør informantene mine en slik reforhandling fordi det norske samfunnet skiller seg såpass kraftig fra det amerikanske samfunnet. Reforhandlingen er dermed nødvendig for informantene fordi det er det norske samfunnet som setter scenen og rammebetingelsene for de norske rapperne. Det er altså nødvendig å kontekstualisere tekstene slik at de blir realistiske for lytterne. Dette er også årsaken til at dominerende fortellinger om gangsteren ikke automatisk betraktes som realistiske i det norske raplandskapet. Når jeg da spør om de fortellingene jeg har skissert opp i dette kapittelet kan klassifiseres som såkalte lokale fortellinger, vil jeg først gjenta Andy Bennetts (2004) studie om rapfans og utøvere i den tyske byen Frankfurt og den britiske byen Newcastle. Med utgangspunkt i Newcastles rapscene kategoriserer Bennett de lokale rapperne og fansens tilnærminger til rap på to ulike måter. Den ene tilnæringen utgjøres av dem som tar utgangspunkt i rap utifra afroamerikanske erfaringsgrunnlag. Disse ser sin bakgrunn i den

hvite arbeiderklassen som en parallell til slike erfaringer. Den andre gruppen avviser at hiphop kun kan forstås i termer av afroamerikansk kontekst, og rearbeider hiphopkonseptet med låter der temaene skildrer deres egne hverdagserfaringer (Bennett 2004: 190-191).

Svaret på spørsmålet om de fortellingene jeg har analysert frem kan betraktes som en forlengelse av de amerikanske dominerende fortellingene eller om de kan forstås som lokale fortellinger er ikke entydig. Uansett hvor lokalt forankret rapmusikk er vil den alltid bære spor av dominerende fortellinger fra USA fordi det er der de fleste referanser om rap har sitt opphav fra. De to posisjonene Bennett (2004: 190-191) viser til kan argumenteres for å være ulike former for lokale fortellinger om rap. På samme måte kan også de fortellingene jeg har lansert i dette kapittelet betraktes som ulike typer lokale fortellinger. Mer spesifikt i forhold til Bennetts to tilnærminger vil jeg si at informantene mine benytter seg av begge versjonene. Fortellingene informantene artikulere i forbindelse med rap henter trekk fra de amerikanske dominerende fortellingene, men lokaliseres og gis mening i forhold til konteksten Norge og i forhold til konteksten Oslo. Men det kan argumenteres for at fortellingenes lokalitet uttales mer eksplisitt når informantene forholder seg til fortellingen om den norske velferdsstaten. Dette er fordi Norge som land ikke konnoterer til samme type problematikk som USA gjør, med fattigdom og narkotika. Dermed blir forbindelsen til de amerikanske fortellingene tydeligst når perspektivet innsnevres til Oslo. Mine informanternes hverdagserfaringer er knyttet til episoder hvor de har vært utsatt for rasisme og stereotypifiseringer. Skillet mellom østkanten og vetskanten bekreftes i skillet mellom etnisitet (mellom *potetene/hvitingene* og *utlendingene/svartingene*) og sosioøkonomisk klasse (mellom *middelklassen/sossene* og *arbeiderklasse*); dermed blir fortellingen om østkanten en lokal variant av de dominerende fortellingene fra USA hvor fremstillingen av svart mot hvit samt fattig mot rik er det som skaper fortellingenes hoveddramme. Slik kan en si at fortellingen om Oslo øst henviser til sentrale aspekt ved de dominerende fortellingene om rap fra USA. Men samtidig; fortellingen om Oslos østkant iscenesetter andre og mer lokalt forankret kategorier som er knyttet til informantenes egne sosiale vilkår og kontekst.

7. Avslutning

En gang jeg ble bedt om å oppsummere hva oppgaven min handler om svarte jeg med å fortelle om informanten min Vahid. Jeg sa: Vahid begynte å rappe selv etter å ha vært fan av rapgenren i noen år. Vahid hørte blant annet på gangstarap og da han begynte å skrive låter på egenhånd var det gangstarapen som gav ham inspirasjon til tekstene. Etter hvert som han ble eldre fant han at temaene innenfor gangstarapgenren var vanskelig å skildre fordi det livet han selv lever er langt fra den amerikanske gettoen. Dermed måtte han finne inspirasjon til låttekstene sine i egne hverdagserfaringer.

Denne historien peker på vesentlige trekk, men oppsummerer ikke hele oppgaven. Det er nok best å ta det fra begynnelsen.

Hva har denne oppgaven handlet om?

Med fortellingsbegrepet som mitt viktigste teoretiske begrep og analyseverktøy har jeg undersøkt hvordan åtte gutter med minoritetsbakgrunn fra Oslo øst forholder seg til rapmusikk. Jeg har vært interessert i hvilke dominerende fortellinger disse guttene konstruerer om rap, og om hvordan guttene forholder seg til disse fortellingene utifra sin egen lokale kontekst. Informantenes dominerende fortellinger om rap utforsket jeg i det første analysekapittelet (kapittel 5), hvor jeg spesifikt spurte om: hvilke dominerende fortellinger om hiphop/rap finner vi hos gutter/unge menn med minoritetsbakgrunn fra Oslo øst som driver med rap? Det viser seg at dominerende fortellinger om rap finnes i flertall. Men selv om det er flere fortellinger som kan forstås som dominerende innehar disse fellestrekk. Dette tydeliggjøres når det som oppfattes som ”det ekte” eller ”det egentlige” blant informantene spesielt befester seg ved gangsterrollen. Gangsterrollens autentisitet er til stede når denne lever et tilsvarende liv som det rappes om; et liv som igjen kjennetegnes av kampen for overlevelse. Gangsteren har opplevd strukturell marginalisering og må ty til kriminelle handlinger for å overleve. Således skapes en fortelling om den ekte gangsteren som en motsetning til den kommersielle gangsteren. Den kommersielle gangsteren gjenkjennes ved et liv i materialistisk velstand som gjør at rapperen gjerne ikke har noe å fortelle i låttekstene sine. Rollen av den ekte gangsteren passer på mange måter rapperen 2Pac. Han har opplevd fattigdom og den systematiske rasismen på kroppen, noe som også

ble tydelig artikulert i låten *Changes*. I *Changes* illustrerer 2Pac hvordan kombinasjonen av å være svart og fattig fører ham rett inn i gangsterrollen fordi han må stjele en lommebok for å overleve. Det som kan virke motsigende er at informantene plasserer 50 Cent i en fortelling om den kommersielle gangsteren, mens 2Pac tilsynelatende unngår denne rollen. Dette er til tross for at både 2Pac og 50 Cent har gjort en såkalt sosioøkonomisk klassereise da deres raplåter har gjort dem suksessfulle på platemarkedet. Men blant informantene ansees ikke 50 Cent som ekte i sin iscenesettelse av gangsteren. Likevel karakteriseres 50 Cent som typisk til rap nettopp fordi han gjør bruk av gate/gettokonteksten og sin kjente – og lukrative – historie om de ni pistolskuddene. Rapperen Kanye West opptrer som annerledes, noe som befester seg i argumentet om at han kommer fra et bra (middelklasse) hjem og at han ikke har vokst opp i gettoen eller har solgt narkotika. Men selv om Kanye bryter med de dominerende forestillingene om rappers sosiale bakgrunn, er han likevel også typisk til rap fordi han er opptatt av hiphopkulturens tilsynelatende mest viktige saker: etnistets- og klasseskillene. De dominerende fortellingene handler altså om gangsterrollen og den samfunnsengasjerte der begge kan betraktes som fortellere av såkalte motstandsfortellinger. Rapgenrene conscious, politisk og gangstarap har en spesiell tilhørighet til disse fortellingene. Men: selv om de dominerende fortellingene om rap også kan innebefatte alternative fortellinger fremfor 50 Cents klassiske oppveksthistorie – noe som Kanye West viser til – virker det likevel til å være visse erfaringer som betraktes som *mer* autentiske enn andre.

Den andre problemstillingen min rettet seg mer direkte mot informantene mine da den lød slik: hvordan posisjonerer gutter/unge menn med minoritetsbakgrunn fra Oslo øst seg til de dominerende fortellingene om hiphop/rap? For å besvare dette spørsmålet tok jeg i kapittel 6 først utgangspunkt i Norge for deretter å kontekstualisere materialet mitt i Oslo. Først og fremst er informantene mine enige om at det ikke er noe som heter gangstarap i Norge da den norske velferdsstaten ikke innfrir til et samfunn hvor en lever på gata/i gettoen og hvor det florerer med narkotika. Således kan dominerende fortellinger om gangsteren heller betraktes som nøkkelfortellinger siden gangsteren fremfor å være en faktisk rolle i stedet blir en slags mytisk forestilling. Dette gjenspeiler også informanten min, Vahids, erfaring med egen rapproduksjon. Ifølge Farhan rapper de norske rapperne om humoristiske tema. Disse låtene kan virke tullete i sammenligning med de amerikanske rappernes tekster. Informantene har også låter de betegner tullelåter og disse handler blant annet om fester og damer. Samtidig har også informantene raplåter av en mer seriøs art. Den seriøse rapen

innehar budskap som gjerne omhandler temaet ”hvordan det er å være minoritet i Norge”, og sikter til en viss grad på å omdefinere stereotypene som rammer personer med minoritetsbakgrunn. Stereotypene som gjerne karikerer minoritetspersoner som kriminelle er også utgangspunktet for det som utgjør fortellingen om Oslo øst. Denne stereotypen er ambivalent fordi den oppfattes som en hindring i dagliglivet, men også som en ressurs da den kan omsettes til spennende fortellinger i rapmediet. Fortellingen om Oslo øst står dessuten som en motsetning til en fortelling om vestkanten hvor førstnevnte utgjøres av rollene etnisk minoritet og sosioøkonomisk arbeiderklasse og vestkanten motsatt består av etnisk norske og middelklasse. Disse fortellingene ble eksemplifisert med rapperen Cast som ifølge Farhan mislykkes med å iscenesette fortellingen om den norske velferdsstaten, fortellingen om østkanten og fortellingen om vestkanten. Cast bryter med den førstnevnte fordi han ved å posisjonere seg som et offer for samfunnsstrukturene ikke oppfattes som realistisk. Referansene til de dominerende fortellingene fra USA er tydelige (spesielt den ekte gangsteren) når Farhan sier at Cast ikke kan spille rollen som gangster fordi denne bryter med sikkerhetsnettets det norske velferdssamfunnet tilbyr. Casts brudd med fortellingen om østkanten er tydelig for Farhan siden Cast ikke har bodd på østkanten før nå nylig. Diskrepansen mellom Casts iscenesettelse av problembarnt (og minoriteten) og vestkantfortellingen er stor da problembarnt (eller minoriteten) ikke hører hjemme i denne fortellingen. Casts problem er dermed hans autenticitet. Skillene mellom østkanten og vestkanten manifesterer seg også i skillene mellom østkantrap og vestkantrap. Asif sier eksplisitt at personer fra vestkanten er født med penger i lommene og sitter hjemme og leser bøker. Dette viser seg i vestkantrapen som ikke er like spennende som østkantrap. Rauf brukte ikke vestkant- og østkantrap som kategoriseringer, men snakket om sosserap. Sosserapen står i motsetning til spennende erfaringer fordi denne rapen produseres av (som oftest) *hvitene* med penger. Videre lanserte Rauf sin egen rap som ”ekte vare” fordi hans erfaringer med motstand, rasisme og det å ikke ha penger, er det som gir ham et spennende låtmateriale. Slike skiller gjøres dermed til det som kan oppfattes som mer og mindre autentisk hvor erfaringer av diskriminering når høyere opp i et tilsynelatende autenticitetshierarki. Forhandlingen om autenticitet; om hva som er ekte og hva som ikke er ekte, er teoretisk sett et åpent terreng. Men praktisk sett blir autenticitetsavklaringer og forhandlingen om disse mindre fleksibel når informantene snakker om konkrete artister. Dette kan også tydeliggjøres i resonnementet om at du er ikke nødvendigvis mindre ekte ved å være hvit, etnisk norsk og komme fra middelklassen, men du er mer uinteressant.

Disse fortellingene som lokaliseres i Norge og i Oslo kan betraktes både i forlengelsen av de dominerende fortellingene om rap fra USA, samtidig som de også er lokale varianter. Dette både/og befester seg særskilt i fortellingen om Oslo øst som i størst grad kan sies å referere til de dominerende fortellingene. Men likevel kan Oslo østfortellingen ansees som lokal fordi rollene og rammene rundt er generert frem utifra informantenes egne erfaringer og virkelighet.

Veien videre innenfor forskning om rap

Min studie befester seg i en tradisjon der fokus er på hvordan en gruppe ungdommer (eller unge voksne som noen av mine informanter er) tar i bruk et populærkulturelt uttrykk i sine egne fortolkningsrammer. Mine funn er interessante fordi de viser til hvordan lesning av enkelte kulturuttrykk foregår, og på hvilken måte disse uttrykkene får relevans i en sosial kontekst, og her: mer spesifikt utifra kategorier som etnisitet og sosioøkonomisk klasse.

I forhold til videre studier om rap er det nærliggende å foreslå studier av andre grupper i samfunnet sitt forhold til rap. Da jeg var på leting etter informanter fikk jeg ofte spørsmål om jeg ikke ville snakke med noen jenter. Det er langt færre jenter som rapper enn gutter. Derfor hadde det vært veldig interessant å undersøke hvilke muligheter det er for jenter innenfor det mannsdominerte rapmiljøet. Jeg vet at det nå skrives en masteroppgave i sosiologi om et britisk undergrunnsmiljø med kvinnelige rappere. Oppgaven min viser også at det kan være interessant å utforske rapfeltet i forhold til personer med etnisk norsk bakgrunn; for eksempel personer fra vestkanten i Oslo og/eller personer med middelklassebakgrunn. Det hadde også vært spennende å undersøke rapmiljøer utenfor bykonteksten, ved for eksempel å se på det såkalte bygderapfenomenet (se Holen 2004).

Litteraturhenvisninger:

Allen Jr., Ernest (1996): "Making the strong survive: the contours and contradictions of message rap". I: Perkins, William Eric (red.). *Droppin' Science. Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*. Philadelphia: Temple University Press.

Baldwin, Davarian (2004): "Black empires, white desires: The spatial politics of identity in the age of hip-hop". I Forman, Murray & Neal, Mark Anthony (red.) *That's the Joint! The Hip Hop Studies Reader*. New York; London: Routledge

Barker, Chris (2003): *Cultural studies. Theory and Practice*. London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage Publications

Barthes, Roland (1977): "Introduction to the structural analysis of narratives". I: *Image, Music, Text*; essays selected and translated by Stephen Heath (s. 74-124). London: Fontana Press

Bennett, Andy (2004): "Hip-hop am main, rappin' on the tyne: Hip-hop culture as a local construct in two european cities". I: Forman, Murray & Neal, Mark Anthony (red.) *That's the Joint! The Hip Hop Studies Reader*. New York; London: Routledge

Berkaak, Odd Are og Frønes, Ivar (2005): *Tegn, tekst og samfunn*. Oslo: Abstrakt forlag.

Blom, Svein (2001): "Økt bokkonsentrasjon blant innvandrere I Oslo – er toppen snart nådd?" I: *Samfunnsspeilet* nr. 2: 69-80

Chang, Jeff (2005): *Can't Stop Won't Stop. A History of the Hip-Hop Generation*. London: Ebury Press

Chatman, Seymour (1978): *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press

Dyson, Eric (2001): *Holler If You Hear Me: Searching for Tupac Shakur*. Basic Civitas Books.

Dyson, Eric (2004): "The culture of hip-hop". I: Forman, Murray & Neal, Mark Anthony (red.) *That's the Joint! The Hip Hop Studies Reader*. New York; London: Routledge

Esmark, Anders, Laustsen, Carsten Bagge og Andersen, Niels Åkerstrøm (red.) (2005a): "Sosialkonstruktivistiske analysestrategier – en introduktion". I: *Sosialkonstruktivistiske analysestrategier*. Roskilde universitetsforlag

Fiske, John (1989a): *Understanding Popular Culture*. Boston; London; Sydney; Wellington: Unwin Hyman

Fiske, John (1989b): *Reading the Popular*. London og New York: Routledge

Frønes, Ivar (2001): *Handling, kultur og mening*. Bergen: Fagbokforlaget

George, Nelson (2001): *Buppies, B-boys, baps & bohos: Notes on post-soul black culture*. Cambridge, Mass.: DaCapo Press

George, Nelson (2004): "Hip-hop's founding fathers speak the truth".

I: Forman, Murray & Neal, Mark Anthony (red.) *That's the Joint! That's the Joint! The Hip Hop Studies Reader*. New York; London: Routledge

Gripsrud, Jostein (1999): *Mediekultur, mediesamfunn*. Oslo: Universitetsforlaget

Halдар, Marit (2006): *Kjærlighetskunnskap. 12-åringers fortellinger om kjærlighet*. Avhandling (dr. polit.). Oslo: Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi, Det samfunnsvitenskapelige fakultet, Universitetet i Oslo: Unipub

Hebdige, Dick (1997): "Subculture. The Meaning of Style." I Gelder, K, Thornton, S. (red.) *The Subcultures Reader*. London: Routledge

Hess, Mickey (2005): "Hip-hop Realness and the White Performer" I tidsskriftet *Critical Studies in Media Communication* (2005: 372-389)

Hole, Guren (2002): *Verbale skittkastere eller poetiske avantgardister*. Hovedoppgave i sosiologi. Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi. Universitetet i Oslo

Holen, Øyvind (2004): *Hiphophoder. Fra Beatstreet til bygderap*. Oslo: Spartacus forlag

Høigård, Cecilie (2002): *Gategallerier*. Oslo: Pax Forlag

Jørgensen, Marianne Winther og Phillips, Louise (1999): *Diskursanalyse som teori og metode*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag

Kelley, Robin D.G. (1996): "Kickin' Reality, Kickin' Ballistics: Gangsta Rap and Postindustrial Los Angeles". I: Perkins, William Eric (red.). *Droppin' Science. Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*. Philadelphia: Temple University Press.

Keyes, Cheryl L. (2004): *Rap music and Street Consciousness*. Urbana og Chicago: University of Illinois Press

Knudsen, Jan Sverre (ikke publisert): "Glatte gater – musikkproduksjon i et urbant ungdomsmiljø". Kapittel til Nordisk Hiphop-antologi, 2007. Stougaard, Birgitte & Krogh, Mads (red.). Aarhus Universitet.

Krims, Adam (2000): *Rap music and the Poetics of Identity*. Cambridge; New York: Cambridge University Press

Kvale, Steinar (2001): *Den kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag

Lyotard, J.F. (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press

Mishler, Elliott G. (1986): "The Joint Construction of Meaning" (kap. 3: 52-65) og "Language, Meaning, and Narrative Analysis" (kap. 4: 66-116). I: *Research Interviewing. Context and Narrative*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press

Moshuus, Geir (2004): "Samtale med Aki. Det jeg lærte av å lære om gangsta-rap". I: Fuglerud, Øyvind (red.) *Andre bilder av de andre* (s. 209-233). Oslo: Pax Forlag A/S

Neal, Mark Anthony (2003): "Tupac's Book Shelf: "All Eyez on Me: Tupac Shakur and the Search for a Modern Folk Hero," W.E.B. Du Bois Institute for Afro-American Research, Harvard University, April 17, 2003". I: *Journal of Popular Music Studies*: 2003, 15 (2), 208–212.

Pedersen, Anne Reff (2005): "Fortælling som analysestrategi – en polyfonisk tilgang". I: Esmark, Anders, Laustsen, Carsten Bagge og Andersen, Niels Åkerstrøm (red.) *Sosialkonstruktivistiske analysestrategier*. Roskilde universitetsforlag

Perry, Imani (2005): *Prophets of the Hood. Politics and Poetics in Hip Hop*. Duke University Press.

Riessman, Catherine Kohler (1993): *Narrative Analysis*. Newbury Park, California: Sage

Rose, Tricia (1994): *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press

Samules, David (2004): "The Rap on Rap: The "Black Music" that Isn't Either". I: Forman, Murray & Neal, Mark Anthony (red.) *That's the Joint! The Hip Hop Studies Reader*. New York; London: Routledge

Sandberg, Sveinung og Pedersen, Willy (2005): "*Rett fra pikerommet, med ransel på ryggen?*" *Om ungdom som oppholdt seg rundt Plata*. NOVA-rapport 6/2005. Oslo: Norsk institutt for forskning om oppvekst, velferd og aldring.

Sandberg, Sveinung (2005): "Stereotypiens dilemma. Iscenesettelse av etnisitet på "gata"". *Tidsskrift for Ungdomsforskning* 2005, 5 (2): 27-46

Sandberg, Sveinung og Pedersen, Willy (2006): *Gatekapital*. Oslo: Universitetsforlaget

Sernhede, Ove (2002): *Alienation is My Nation. Hiphop och unga mäns utenförskap i Det Nya Sverige*. Stockholm: Ordfront

Solomon, Thomas (2005): "“Living underground is tough”": Authenticity and locality in the hip-hop community in Istanbul, Turkey". *Popular Music* 2005, volum 24/1. Cambridge: University Press

Thagaard, Tove (2002): *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode*. Bergen: Fagbokforlaget

Thornton, Sara (1997): "The social logic of subcultural capital.". I: Gelder, K, Thornton, S. (red.) *The Subcultures Reader*. London: Routledge.

Thwaites, Tony, Davis, Lloyd & Mules, Warwick (2002): *Introducing Cultural and Media Studies: A Semiotic Approach*. Houndmills; Basingstoke; Hampshire; New York: Palgrave

Toop, David (2000): *Rap Attack #3*. London: Serpents' tail

Vestel, Viggo (2004): *A Community of Difference – hybridization, popular culture and the making of social relations among multictlural youngsters in "Rudenga" East side Oslo*. Oslo: NOVA rapport 15/2004. Oslo: Norsk institutt for forskning om oppvekst, velferd og aldring.

Willis, Paul (1977): *Learning to Labour. How Working Class Kids Get Working Class Jobs*. New York: Colombia University Press

Østbye, Helge, Helland, Knut, Knapskog, Karl og Hillesund, Terje (1997). *Metodebok for mediefag*. Bergen-Sandviken: Fagbokforlaget & Bjørke AS

Internett:

Allmusic.com: *Gangsta Rap* av Alex Henderson:

<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=19:T2163>, lesedato: 20.3.06

Dagsavisen: *Kriminelle vil alltid fascinere* av Marie Aubert:

<http://www.dagsavisen.no/kultur/article2096453.ece>, trykket 13.05.06, lesedato 13.5. 06.

Hip-hop.no: Intervju med Kanye West i Playboy, hentet fra nettsiden hip-hop.no:

<http://www.hip-hop.no/archive/index.php/t-6125.html>, lesedato: 28.3.06.

Karpe Diems hjemmeside: www.karpediem.no, lesedato: 13.4.06

Klassekampen: *Ikke ekte vare* av Hans Petter Sjøli.:

http://www.klassekampen.no/kk/index.php/news/home/artical_categories/kultur_medier/2004/november/ikke_ekte_vare, trykket 10.11.04. Lesedato: 14.12.06

Morgenbladet: *Drekkapulespyogslåss* av Ole-Martin Ihle:

<http://www.morgenbladet.no/apps/pbcs.dll/article?AID=/20050708/OKULTUR/107080035&SearchID=73274066344837>, trykket 08.07.05. Lesedato: 09.7.05

NESH: Forskningsetiske retningslinjer for samfunnsvitenskap, humaniora, juss og teologi,

<http://www.etikkom.no/retningslinjer/NESHretningslinjer>. Lesedato: 14.2.07

The Original Hip-Hop (Rap) Lyrics Archive Version 2.0 (Beta): alle låttekstene er hentet

fra: <http://www.ohhla.com/>

Slangcity.com: Kanye West/*Jesus Walks*: http://slangcity.com/songs/jesus_walks.htm, lesedato:

21.11.06

Stress.com: ”50 Cent-intervju [del 2] på

”<http://www.stress.no/magazine.aspx?Nid=1746&cat=10>, trykket 29.1.03, lesedato: 13.6.06

Wikipedia: *Østkant og vestkant i Oslo*: http://no.wikipedia.org/wiki/Oslo_%C3%B8st. Lesedato: 25.03.07

Diskografi:

50 Cent – *U Not Like Me* (Bonusspor på *Get Rich or Die Tryin'*, 2003)

Cast Zoobon – *Problembarn* (*Problembarn*, 2005)

Grandmaster Flash and the Furious Five – *The Message* (*The Message*, 1982)

Ice T – *O. G. Original Gangster* (*O.G. Original Gangster*, 1991)

Kanye West – *Jesus Walks* (*The College Dropout*, 2004)

We Don't Care (*The College Dropout*, 2004)

Karpe Diem – *Kunsten å være inder* (*Glasskår EP*, 2004)

NWA – *Gangsta Gangsta* (*Straight Outta Compton*, 1988)

Fuck Tha Police (*Straight Outta Compton*, 1988)

Public Enemy – *White Heaven/Black Hell* (*Muse Sick In Hour Mess Age*, 1994)

Tupac Shakur – *Changes* (*Greatest Hits*, 1998)

Against All Odds (*The Don Killuminati: The 7 Day Theory*, 1996)

Alle litteraturhenvisninger i denne oppgaven er oppgitt

Antall ord: 38 341